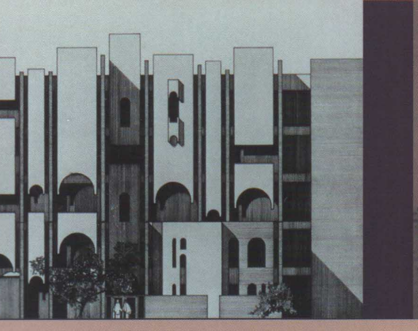
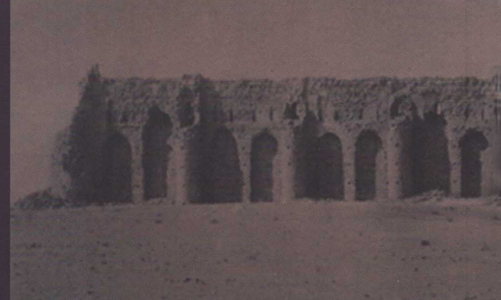
رفعة الجادرجي

الأخيضر والقصر البلّوري

نشوء النظريّة الجدليّة في العمارة









الأخيضر والقصر البلّوري

نشوء النظرية الجدليّة في العمارة

الأخيضر والقصر البلّوري

نشوء النظرية الجدليّة في العمارة





المؤلف: رفعة الجادرجي
عنوان الكتاب: الأخيضر والقصر البلوري/ نشوء النظرية الجدليّة في العمارة
الناشر: دار المدى
طبعة جديدة ومنقّحة ٢٠١٣
تصميم الغلاف: ريم الجندي

دار المدى للثقافة والنشر

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
www.daralmada.com Email:info@daralmada.com

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
E-mail:almada112@yahoo.com

ISBN: 978-2-84306-161-5



رفعة الجادرجي

الأخيضر والقصر البلّوري

نشوء النظرية الجدليّة في العمارة

طبعة جديدة منقّحة
٢٠١٣






مكتبة
الفكر الجديد

تنـــويـــه

إنّ الشروع بفكرة هذا العمل، و من ثَمّ تهيئته و كتابته، لم يكن لولا تلك الظروف التي جمعتنا، أنا و عطا عبد الوهاب، تحت سقف واحد لمدة طويلة. تلك الظروف التي وجّهني فيها و حثّني على الكتابة، كما شجّعني على تسطير ما أفكر به على الورق. لم يألُ عطا أن تابع بحرص، كل مراحل المسودّات و تنقيحها، فله الشكر الأكيد.

بعد ذلك أسهم في إعداد الصيغة النهائية للكتاب، كلّ من عبد الرزاق البارح و صلاح نيازي و قد حرصا على أن يكون أسلوب الكتاب، مستقيم اللغة و واضح العبارة معاً.

و لا يفوتني أن أشكر كلاً من ميسون الدملوجي، التي قامت بتنظيم التصاوير و الرسوم و كتابة حواشيها، و نعم خالد الهاشمي، التي دققت العملية الأولى لصف الأحرف، و زينة أديب التي قامت بتنظيم المسودّات و التصاوير و تقديمها للناشر.

و أخيراً أقدّم لبلقيس زوجتي شكر الزمالة المتواصلة في مراحل تهيئة الكتاب، و أخصّ بالذات فترة كتابة المسودّات و تحريرها و تحمّل نقل موادّها من وراء جدران أبو غريب إلى المسكن في شارع طه.

رفعة الجادرجي

لندن ١٩/٧/٩١




مكتبة
الفكر الجديد

الإهداء

يأتي الكتاب، على كامل الحقبة التي مارست فيها العمارة كمصمم، من أيلول ١٩٥٢ بعد إنهاء دراستي و عودتي إلى العراق، لغاية كانون الأول ١٩٧٨ ، عندما أودعتُ في التوقيف، في دائرة المخابرات العامة ببغداد. خلال هذه الفترة، التي رَبَت على ربع قرن، كنت كثيراً ما أرجع إلى فكر، وضعته نصب عيني كنموذج أستهدي به في مساراتي اليومية و المهنية.

كان موقفي تجاه هذا الفكر، حتى و إن لم يكن واعياً بصورة ما، قد شكّل لي مقوّمات قيم، أستند إليها إبّان التعامل مع الأحداث، و أتخيّر بواسطتها طريقي، كلّما وجدتُ غموضاً أو التباساً في بدائل المسالك الكثيرة التي اعترضتني، أو التي كان لا بدّ من مواجهتها.

هذا الفكر المكتسب لا يمكن أن يُعزى إلى فرد بعينه، بل إنني استقيته من روافد شتّى، إما بتماس مباشر، أو عن طريق فكر تبنّاه أفراد آخرون، فاطّلعت عليه عن طريق السماع، أو بالتعرّف عن كسب، على أعمالهم و مواقفهم من الحياة.

نعم، كنت - بلا مواربة - أرجع إلى فكر هؤلاء، جملة، أو أفرز موقفاً معيّناً لأحدهم، أزنه و أمتحنه، أضيف إليه قيماً - قدر الطاقة - و من ثمّ أصوغ مفهوماً وجدانياً، مرة عاطفياً، و مرة عقلانياً، و ثالثة أصوغ مفهوماً هو مزيج منهما، فأستند إلى التصوّر الوجداني إن اعتقدت أنّه يتّفق و مفهومي العام للوجدانيّة، أو أرجع إليه، و أتقدّم على ضوء ذلك التصوّر، إن وضّح لي مسلكاً دون المسالك العديدة الأخرى، فوجدت المسلك مقبولاً مناسباً



للحالة التي كنت بصدد معالجتها.

المرجوّ هنا، أن لا ينصرف الذهن إلى أنّني تمكّنت من صياغة جيدة. كما أنّ ما استرشدتُ به لا يعني ـ بالضرورة ـ أنّه مشابه أو متوافق في قيمه مع القيم التي انتهجتها. مع هذا، فلولا ذكر الفكر، و لولا إدراكي له، فلربما اتّخذت مسيرتي في الحياة عموماً، و في المهنة خصوصاً، نهجاً مختلفاً. و أنا لا أدعي أيضاً: أنني مُدركاً إدراكاً صحيحاً لجوهر فكر الذين اهتممت بهم، على الرغم من أنّني لم أدّخر وسعاً في محاولاتي الحثيثة لهضم فكرهم و تشرّبه، إلا أنّني لم أسع ـ سواء في موقفي من الأحداث، أو تصرفي إزاءها ـ إلى نيل استحسان أصحاب ذلك الفكر. فالمهمّ بالنسبة لي هو ليس التوافق و الانسجام معهم، بقدر ما كنت أجد لديهم قيماً فكرية ذات سمات معيّنة، أحرص على الرجوع إليها، و بطريقتي الخاصة. و كل هذا يجري باستقلال تام عن أصحاب الفكر أنفسهم، و حتى عن الفكر ذاته، حيث أنتقي ما أنا بحاجة إليه، و أصوغه بأسلوب خاص ذاتي.

إذاً، ما هي الصفة التي تجمع بين هؤلاء على اختلاف مناحيهم؟ قد لا يجد الآخرون أي صفة مشتركة بينهم، و بالعكس فقد يجدون تعارضاً و تناقضاً، إلا أن الموقف بالنسبة لي مختلف، فقد كان لهؤلاء تأثير بيّن في سلوكي المهني و الحياتي المعاش، كلٌ بطريقته الخاصة، و هذا ما يجمعهم في نظري كحصيلة فكرّية تشرّبتها بهذا القدر أو ذاك.

كثيرون إذن، هؤلاء الذين مرّوا بحياتي، و ألهموني، إلا أنّ سبعة منهم، يشخصون دائماً أمام ناظري. و بلا تردد، فإنني أهدي كتابي هذا لهم، عسى أن أكون بهذا، قد تمكّنت ـ و لو قليلاً ـ من التعبير عن تقديري لهم. وهم:

جواد سليم(١): لأنه أدرك، بأن العراق يعاني من فجوة فكرية في مجال

---

(١) **جواد محمد سليم** (١٩/١٩٦١) ولد في أنقرة و درس الفن في البوزار، ٣٨ـ ١٩٣٩ Les Beaux Arts، و روما، ٣٩ـ ١٩٤٠، و لندن ٤٦ـ ١٩٤٩ في State School of Art.



النحت من دخول الإسلام إلى العراق. فهو لم يذعن إلى التحدرات الاجتماعية و تقاليدها التي سببت هذه الفجوة، و ساعدت في إدامتها.

الوظيفة الأولى للنحات، كما رآها جواد سليم، هي سدّ هذا النقص الحضاري.



جواد سليم

حقّي الشبلي[٢]: كان الممثّلون، في حضارات الشرق الأوسط، محترمين، و يتمتّعون بمكانة مرموقة، و كذلك المسرح، أو منصة الأداء أينما كانت. و لكن حينما أصيبت الحضارة المصرية، ابتداء، بانحلال اجتماعي، و تفسّخ في بعض مراحلها، تغيّر موقع المؤدّي الجسماني ـ الممثّل، فانحدر إلى مقام مبتذل في القصر، إلا أنّه بقي على مقامه المحترم في المعبد إلى حدٍّ



حقّي رشيد الشبلي

عمل في متحف الآثار القديمة العراقي، بغداد، و كذلك مدرّساً في قسم النحت بمعهد الفنون الجميلة، ٤٠ـ ١٩٤٥، ثم من العام ١٩٥٠ و حتى وفاته.
خلّف مجموعة كبيرة من الرسوم و المنحوتات أهمها، «الأمومة» و «الإنسان و الأرض» و نصب الحرية و جدارية النفط في العراق.
ترك جواد مذكّرات شخصيّة كتبها بين (٤١ـ ١٩٤٦) و هي الآن في حوزة زوجته لورنا و قد قام الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بنشرها في كتابه المعروف بالرحلة الثامنة بعنوان «الفنان في شبابه».
كذلك كانت له هواية العزف على القيثار.

(٢) **حقّي رشيد الشبلي** (١٣ ـ ١٩٨٥) ولد في محلّة الحيدرخانة ببغداد، و درس الفن بالقاهرة، ٢٩ـ ١٩٣٠، و التمثيل و الإخراج المسرحي بباريس، ٣٥ـ ١٩٣٩. بعد



كبير. في وقت لاحق تقدّم المسرح في الحضارة الإغريقيّة فبلغ أوج الرقيّ في التعبير الفكري، العاطفي و العقلاني. و هكذا أصبح الكاتب المسرحي، و الممثل و الراقص، ذوي شأن و اعتبار كبيرين في المجتمع. و لكن بحلول الحضارة الرومانية، تطلّب الأمر تسلية جمهور أكبر، فتغيّرت تبعاً لذلك وظيفة المسرح من ناحية، و وظيفة المؤدّي من ناحية أخرى، و كلتا الوظيفتين كانتا تنحدران من ابتذال إلى ابتذال.

لم تتمكّن الحضارة المسيحية اللاحقة أن تتدارك الخلل الاجتماعي لما حل في المسرح، إلا في سنين متأخّرة (لم يستعد المسرح بأوروبا اعتباره إلا في عصر النهضة، و لم يكن في الحقبة القروسطية إلا مجرّد أداء بدائي و قروي).

أما في حضارات وادي الرافدين، فلم ينل المسرح منزلة اجتماعية ذات بال. و عندما انحدر الإسلام إليه، أغلقت الأبواب كلياً بوجهه، و حتى الرفيع منه. أما الرقص فاقتصر، منذ العهد الساساني، على الميادين المبتذلة، و من تعاطاه، رجلاً أم أنثى، جلب على نفسه و على أهله و ذويه العار و الشنار.

كانت تلك النظرة إلى المسرح عموماً، بالعراق، يوم ولد حقّي

عودته إلى العراق عُيّن مشرفاً على النشاط الفني المدرسي، و قام بتأسيس قسم التمثيل في معهد الفنون، ١٩٤٠. عمل مدرّساً في المعهد، فمعاوناً للعميد، فعميداً، ٤٠ـ ١٩٥٩.

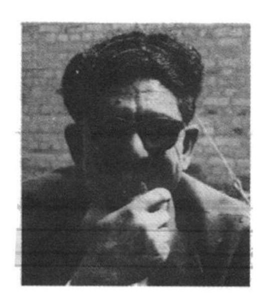
نقل بعدها إلى وزارة التربية للإشراف على المسرح حتى أواسط الستينات إذ عُيّن مديراً عاماً لمصلحة السينما و المسرح انتخبه فنانو العراق نقيباً لهم، ١٩٧٧.

قام بتأسيس فرق مسرحية عدة منها الفرقة التمثيلية الوطنية، ١٩٢٧، و فرقة حقي الشبلي، ١٩٧٠، و فرقة الرشيد للفنون الشعبية في أواسط الستينات، أبدل اسمها في ما بعد إلى الفرقة القومية للفنون الشعبية. و قد قامت فرقة حقي الشبلي بتشييد قاعتين للعرض المسرحي، هما مسرح بغداد، ١٩٣١، و دار التمثيل العربي، ١٩٣٣.

و بالإضافة إلى التمثيل، كان يهوى المقام العراقي، و له إلمام في أصوله و فروعه و كيفية تأديته، بالإضافة إلى الضرب على الدفّ و الطبلة.

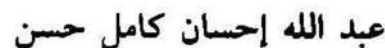
حصل على عدة جوائز فنية و مسرحية، منها جائزة قرطاج المسرحي، ١٩٨٣، تأكيداً على دوره الرائد، و جائزة الخليج المسرحية.





عبد المجيد السامرائي





عبد الله إحسان كامل حسن

الشبلي، و عندما شبَّ أدرك قابليته على التمثيل، فربط مصيره بالمسرح، غير آبه بتقاليد عائلته و بيئته، وما التفت إلى التهديد و الوعيد الذي كيل له، فهذا الفن - في نظرهم - عيب يجب التبرؤ منه، والابتعاد عنه.

عبد المجيد السامرائي[3]: بعد تأسيس الدولة العراقية، دخلت لأول مرة الرياضة البدنية، بمفهومها المعاصر، إلا أنّ هذا المفهوم لم يبق صافياً، بل امتزج بالمخلّفات القديمة، المتمثّلة بالتشاجر بين العوائل و الطوائف و المحلّات و القبائل. و لا بدّ من غالب و مغلوب في كلّ شجار.

كان لهذا النشاط التربوي وظيفتان بالنسبة لعبد المجيد السامرائي، **أولاهما**: تنسيق الجسم و السعي للاسترخاء الفكريّ، و **ثانيتهما**: ترويض الفرد، و بالتالي المجتمع على التعامل على أساس الفريق، شريطة ألاّ يكون الفوز هدفاً.

عبد الله إحسان كامل[4]: مع تأسيس الدولة العراقية، كذلك دخل

---

(٣) **عبد المجيد السامرائي** (١٦ - ١٩٦٣)، بغدادي المنشأ، درس في دار المعلّمين الابتدائية، إذ تتلمذ على يد أستاذ الرياضة أكرم فهمي. أكمل تعليمه في دار المعلّمين العالية و كتب مؤلّفات و مقالات عدة عن الرياضة. اشتهر في حقل الملاكمة و كرة السلة. آخر منصب له في الحكومة كان معاوناً لعميد كلية التربية الرياضية. من أشهر طلابه نجم السهروردي و مصطفى القلمجي و محمود القيسي و غيرهم.

(٤) **عبد الله إحسان كامل حسن** (١٩- ١٩٨٤)، ولد ببغداد و هو حفيد «حجي أحمد



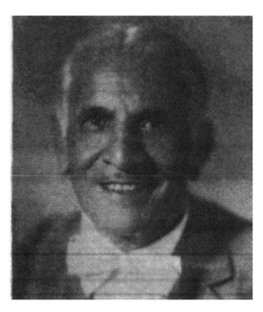
التعليم و الإنتاج الصناعي. و هكذا أخذت فئة متعلّمة جديدة مواقع مهنيّة مستحدثة. كان لزاماً، على المجتمع عموماً و على ذوي المهن خصوصاً، أن يعنوا بتأسيس أصول للممارسة، و أخلاق و نواميس ملزمة ـ إن أمكن إلى ذلك سبيلٍ ـ لملء الفراغ في أخلاقية التعامل، بعد أن فقدت الحرف عامة موقعها الاجتماعي و الإنتاجي.

إلا أنّ هذه التجربة في استحداث الأصول المنشودة لم تدعمها تقاليد قائمة، كما أنّ الاستحداث نفسه لم يكن تدريجياً، حتى يتسنّى للمجتمع أن يحقّق أصولاً تتّفق و التغير الحاصل في العلاقات الإنتاجية عن طريق الخبرة في تجربة: الخطأ و الصواب.

و هكذا كانت المهنة المعمارية في حيرة أخلاقية، و جوّها مكفّهر، إلا أنّ عبدالله، حدّد موقفه بلا أدنى تردد. إنه ـ بلا شك ـ تميّز عن أي زميل آخر عملت معه أو تعرفت على موقفه من أصول ممارسة المهنة و أخلاقيتها. لقد منح المهنة قيمة إعتبارية تفوق أي قيمة لأي مسألة أخرى، مادية كانت أم معنوية. بكلمات أخرى، جعل للمهنة كياناً، يلغي كل كيان آخر، سواء على الصعيد الشخصي أم العائلي أم القومي أم العقائدي.

أغا»، حاكم بغداد الشهير. درس العمارة في جامعة ليفربول بإنكلترا و هارفارد بأمريكا. تولّى مناصب عديدة بعد رجوعه إلى بغداد منها مَنْصِب مهندس معماري في السكك الحديدية العراقية، ٤٣ـ ١٩٤٩، و مدرّس ثم أستاذ مساعد في كلية الهندسة، ٥٤ـ ١٩٨٤، ومدير مركز التخطيط الحضري و الإقليمي، ٦٨ـ ١٩٧٢، و عضو في مجلس أمانة العاصمة، ٥٩ـ ١٩٨٤، و مؤسّس و شريك في المكتب الاستشاري العراقي، ٥٣ـ ١٩٦٥.
أعماله الهندسية كثيرة أهمّها تصميم منشآت لسكك الحديد مثل محطة بعقوبة بالاشتراك مع المعمار الإنكليزي فيليب هرست، و دور للمصارف و كذلك مصرف الرهون (مع المعماريين المساعدين: قحطان المدفعي و رفعة الجادرجي) و خان باشا الصغير و بناية الأوقاف في العلوية و بناية الأوقاف في شارع الخلفاء و تخطيط مدينة أزادي بأربيل و تخطيط مدينة الرشاد و بناية عبود (مع المعمار المساعد رفعة الجادرجي) و بناية الأرمن (مع المعمار المساعد رفعة الجادرجي) و غيرها.




عزيز علي

عزيز علي[(٥)]: كان المجتمع العراقي، أيام إقبال عزيز علي على مسرح الغناء، ينظر إلى هذا الفن نظرة دونيّة، أملتها تقاليد اجتماعية مستحكمة. تخطّى عزيز علي كل تلك العقبات، متّخذاً لفنه نهجاً واعياً، مسلّطاً أقسى انتقاداته على التقاليد ذاتها. واجه المجتمع بجرأة، و شخّص التقاليد و الأعراف البالية، و دعا إلى إهمالها و نبذها بكل طاقة و لم يَهَبْ أحداً. كان بمفرده، لم يستند إلى طائفة أو فئة أو حزب أو حاكم. إنّ هويته الفنية لم تحتج إلى دعم من أي جهة، حتى تبرّر أهليتها و صلاحيتها.

خاطب عزيز علي الفرد، و حمّله مسؤولياته، و سخر من الخزعبلات و الخرافات التي ينوء تحتها، و لم يضع التدهور و التخلّف، كما فعل معظم المثقفين و السياسيين في ذلك الوقت، على القوى الخارجية الأجنبية، فالحمى تأتي من أرجلنا بالدرجة الأولى، والداء الذي نعاني منه كامن فينا، أما الشفاء فليكن حتى علقماً.

نوري ثابت[(٦)]: بعد انتهاء الحكم العثماني، و تأسيس الدولة العراقية،

---

(٥) **عزيز علي** (١٩١١ ـ   )، ولد في محلة بشار، الكرخ، بغداد، و أنهى دراسته الثانوية في الثانوية المركزية، بغداد فُصل أثناءها من المدرسة لاشتراكه في مظاهرة ضد ألفريد موند، ١٩٢٧.
ألحق بمديرية جمرك دمكوس بغداد، و هو ما يزال طالباً، ١٩٢٨. فصل من وظيفته و اعتقل في معتقل العمارة لمدة ٣٢ شهراً، ١٩٤١، حتى أعيد إلى وظيفته ١٩٤٧. نقلت خدماته إلى وزارة الإعمار، ١٩٥٧، فوزارة الخارجية، ١٩٦١، فتونس، ١٩٦٢، حتى فصل من الوظيفة في نفس العام. أعيد إلى الوظيفة في وزارة الثقافة و الإرشاد، ١٩٦٤، إلى أنّ قدّم طلباً للتقاعد، ١٩٧٠. يجيد القراءة و الكتابة باللغات الألمانية و الروسية و الإنجليزية و الكردية، بالإضافة إلى العربية. واكب الإذاعة منذ تأسيس الإذاعة العراقية ١٩٣٦، و لقد اشتهر بأغانيه الناقدة للحكومة بأسلوب فكاهي لاذع. لم يتخذ من فنه وسيلة للعيش و الارتزاق.

(٦) **نوري ثابت** (١٨٩٨ ـ ١٩٣٨)، ولد بالسليمانية، العراق، و درس في الإعدادية



سنحت للمواطنين فرص جديدة لملء الشواغر التي حدثت في أجهزة الدولة، بعد مغادرة الموظّفين العثمانيّين، كما استجدت وظائف جديدة نتيجة تبّني نظام مدني عصري نسبياً. وبهذا انقسم الفكر العراقي الذي كان يطمح إلى إدارة دفّة الحكم، إلى فئتين: في الحكم و خارجه. و هكذا ولدت المعارضة، الصادقة منها و الكاذبة و الإنتهازية، و الصورية. تبعاً إلى ذلك، بات الفكر السياسي إما في موقع الهجوم، أو في موقع الدفاع. و جراء ذلك، احتدم النقاش و الحوار و الجدل و النقد، و لو أنّها اتسمت بلونين: أبيض و أسود. في جوّ حادّ ضيّق كهذا، ظهر نوري ثابت. و بعد تحرّره من قيود الوظيفة، اندفع في مجالات أخرى، غير الأبيض أو الأسود، كما لم يحصر نقده و ملاحظاته بالسياسة و شؤونها فقط، بل تناول مختلف وجود الواقع المعاش، ومراتبه و مجالاته، وكذلك مختلف نواحي سلوكية المواطن فأظهرها في صورة فكاهية و هزلية. و هو بهذا ظهر بمظهر ناقد فكاهي.

الحربية بتركيا. شارك في الحرب العالمية الأولى، و جُرح أثناءها ثلاث مرات، و لكنه بالرغم من ذلك حاز على أربعة أوسمة منها وسام الـIron Cross الألماني.

عاد إلى بغداد بعد الحرب وعمل مدرّساً في مدارس عديدة، ثم أبعد عن بغداد إلى كركوك، حتى فصل من الوظيفة، ١٩٣١.

في أثناء وجوده بكركوك أصيب بالسل إذ انتقل إليه المرض من أحد أصحابه و بعد موته، فقد تزوّج من أرملته!

قام نوري ثابت بترجمة و تأليف عدّة كتب عسكريّة، و لحنّ أناشيد وطنية كثيرة، منها ما كتبه أثناء مطالبة تركيا بضم الموصل، و مطلعها.

لـــســت يــا مــوصــل إلا   دار عــــزٍّ و كـــرامـــة

و كتب مسرحيّات عدة، و مثّل فيها و أخرجها. الأهم من كل ذلك أنه كان صحفياً قديراً كتب في جرائد كثيرة بأسماء مستعارة مثل «مذكرات خجة خان» في جريدة الكرخ، ١٩٢٧، و «خادمكم المعلوم» في جرائد أخرى. و من ثم أصدر جريدة «حبزبوز» المتميّزة بالنقد و السخرية المبطّنة، و كلمة حبزبور ترجع إلى لقب أحد شقاوات بغداد و كان اسمه «أحمد حبزبز بن ملاّ عليوي» و يبدو أن أحمد حبزبز كان فكهاً سريع النكتة فحوّر إسمه إلى حبزبوز ليطلق على الجريدة.

كتب نوري ثابت في أول مقال افتتاحي لجريدته: «إنّ هذه الصحيفة فكاهية أدبية فنية... (على طول)... (لا علاقة لها)... (توبة استغفر اللهَ العظيم بالسياسة مطلقاً)». لاقت جريدته هذه نجاحاً و شعبية لا نظير لهما.





مدحت علي مظلوم

و هذا اللون من التعامل لم يعتد عليه المجتمع سابقاً، و خصوصاً لأنّه كان، و لمّا يزل، يعاني من استمرارية الترابط و التعامل القروسطي. إنّ نقد سلوكية المواطن بأسلوب فكاهي، مسألة جديدة لم يجرؤ السياسي الجديد على التطرق إليها جهراً.

مدحت علي مظلوم[٧]: يتميّز فكره **بأنّه جُبِل من طينة لا تقر بسلطة المجتمع ـ** تقليدياً رجعياً كان، أو مؤمناً بالتقدميّة ـ و لا يمنحه الحق الذي افترضه لنفسه في تأطير مفهوم حرّيته، بل ما يهمّه بالدرجة الأولى والأخيرة، حرية مدحت كفرد، **و ذلك في مجال موقفه و تعامله مع مختلف النواحي الفكريّة و** الدنيوية في العرف و المعرفة و الناموس. لم يكن مدحت ثورياً بالمعنى السياسي المعاصر، لأن موقفه الحر لا يرجع إلا إلى إدراك تلقائي في البحث عن قيم جديدة، يدركها فيقدم عليها و يمارسها و من ثمَّ يتأملها، فيقيّمها بنفسه، و لنفسه. لذا تتمثل فيه التفردية الثائرة المتعلّمة و اللمّاحة.

(٧) **مدحت علي مظلوم** (٣ ـ ١٩٧٣)، ولد بالعراق و درس العمارة في جامعة ليفربول بإنكلترا، ٣٣ـ ١٩٣٩، مع زميله جعفر علاوي. عاد إلى الوطن بعدها، ١٩٤٠، و لكن سرعان ما نفاه الإنجليز إلى روديسيا، ٤١ـ ١٩٤٤، بسبب مساهمته في حرب رشيد عالي الكيلاني إذ كان مذيعاً باللغة الإنجليزيّة.
عاد بعدها إلى بغداد و اشتغل في أمانة العاصمة، ١٩٥٤، و موظّفاً في دائرة الشؤون الاجتماعيّة. فتح مكتباً مع أخيه المعمار سعيد علي مظلوم، ١٩٥٠، و عمل فيه حتى ترك العراق في أوائل الستينات إلى مصر و اشتغل في دول الخليج العربي حتى مماته.
له أعمال كثيرة، أهمّها داره الشخصي في المسبح، بغداد، ١٩٥٨، و كذلك مستشفى الرمد، بغداد، و مستشفى الأمراض الصدريّة، التويثة (جنوبي بغداد)، و القصر الأميري بالعين، الإمارات العربيّة المتحدة، ١٩٦٨، و غيرها.




مكتبة
الفكر الجديد

مقدّمـة الطبعة الجديدة

بقلم د. رهيف فيّاض

رفعة الجادرجي المِعمارُ، و المنظِّرُ، و المعلّم،
في المعاصرة، و في الحداثة و ما بعدها، و في العولمة.

مُنحت "جائزة الجادرجي لطلبةِ العِمارة في لبنان" للمرَّةِ الأولى في العام ٢٠٠٠. و نقرأُ في كرّاس الدورةِ الرابعةِ للجائزة التي مُنِحت في العام ٢٠٠٣، "إنَ مؤسسة الجادرجي تهدفُ، عَبْرَ الجائزةِ، إلى دعمِ مبادئ العِمارة الإنسانية، و هي العِمارةُ التي تُعنى بالعلاقاتِ الاجتماعيَّةِ السليمة، و تشجِّعَ إقامةَ الصلاتِ بين المعمارِ و المجتمعِ من خلالِ ممارسةِ الأنشطةِ الثقافية و تشجيعِها، و توزيعِ الجوائزِ على الممارسين و المنظرّين بأسلوبٍ يتوافقُ معَ أعمالِ الباحثين و غير الباحثين، و معَ الطلبةِ على اختلاف مستوياتهم".

لم تأتِ هذه الفقرة من فراغ. فقد سبقها نصٌ سمَّاه الجادرجي "مقدِّمةٌ لفهم نظرية بنيوية العمارة"، كتبها في تشرين الأول من العام ١٩٩٩.

عرضَ الجادرجي في مؤلفاته السابقةِ واللاحقة، مبادئَ هذه النظرية. و أَتْبعَ هذا العرضَ، بنشراتٍ و نصوصٍ متعدِّدة، وسَّع فيها مفاهيمَ النظريَّةِ، و دعَّمها بتاريخِ العمارة بعامَّة، و بتطورُّها.

و أشير في هذه المُقدّمة، إلى بعضِ المبادئ الرئيسةِ للنظريَّة، التي اختار الجادرجي لتعريفها، مصطلح "جدليّة العمارة".

١ - جدليَّةُ العمارة.

تشير مقدّمة الجادرجي المذكورةُ أعلاه، إلى أنَّ الانسان، بخلافِ أيّ حيوانٍ آخر، يولَد مع نقصٍ متأصّلٍ في علاقته بالبيئة. يرعاهُ بدايةً المجتمعُ و أبواه، و يلقِّنانه أدواتَ الاتصال



الاجتماعيّ المتنوّعة. و يُصبح من واجبه بعد بُلوغِه سنَّ الرشد، اكتساب المرجعيَّةِ المعرفيَّةِ للجماعة، فيُصنِّع المصنَّعاتِ التي تؤمِّن له البقاءَ المُريحَ و المُمتِع. و من بين هذه المصنَّعات العمارة.

١-١- و معَ تنوُّع المصنَّعاتِ، و نضوجِ الدماغِ الذي رافقَ هذا التنوُّع، أخذَ الإنسانُ يتصوَّر الحاجة أيضاً. فنشأتْ بذلك حركةٌ جدليّةٌ بين تصوُّر الحاجةِ من جهة، و بين تصوُّر المصنَّع الذي عليه أن يلبِّيها، من جهةٍ أخرى. فظهرَ عَبْرَ هذا المخاضِ الطويلِ، الإنسانُ العاقلُ و الواعي لموقِع وجودِهِ في الزمن. فتحقَّق مع هذا الظُّهورِ المتزامنِ، تفاعلٌ بين بيولوجيَّةِ الإنسانِ و المصنَّعات، أدّى إلى توقُّفٍ نسبيٍّ في تطوُّرِ الإنسانِ، بيولوجياً.

تؤلِّفُ العِمارة بهذا المعنى، مقوِّماً متأصِّلاً في كيانِ الإنسان. و قد أدّى ظهورُها إلى تطوُّرِ الإنسانِ ليُصبح إنساناً عاقلاً. فهي، بهذا المعنى، أكرِّر، مقوِّمٌ متأصِّلٌ في سلوكيّاتِ الإنسانِ الفرد، و أساسٌ في تكوينه البصَريِّ و الحِسيِّ و الوُجداني، و أداةٌ في الحوارِ و الوئامِ في المجتمع، و في صياغة همُومه عامة، و في تحقيق تماسُكِه.

وبقَدرَ ما يستخدمُ المجتمَع العِمارة في إفعال حوارٍ جمعيٍّ شفَّافٍ، تُصبح العِمارةُ أداةً فاعلةً في تماسُكِ هذا المجتمع. إنها في الوقت ذاته حاجةٌ مركَّبةٌ ثلاثيَّة المكوّنات، نفعيَّة، ورمزية، و إستطيقية/ جمالية. و هي من هذا المفهوم، حاجةٌ اجتماعية، تجسِّد مظهراً من مظاهِر التماسُك الاجتماعي، و أداةٌ فعالةٌ في تحقيقه.

الحاجةُ عند الإنسان هي مركبَّةٌ إذاً، بمكوّناتٍ ثلاثة. فهي نفعيَّة أولاً، تؤمِّن متطلَّباتِ بقاء الجسد، و هي رمزيةٌ ثانياً، تؤمِّن متطلبات الهُوية للفرد و للجماعة، وهي إستطيقية/ جمالية ثالثاً، تؤمِّن راحةَ البال و المُتعةَ في الوجود. فيها تخفيفُ الملَلِ في وعي الإنسان لوجوده، و فيها تأمين التنوُّع المنسَّق، بحيثُ يتمكَّن من استحداثِ مصنَّعات جميلة يُحسُّ بها.

و الحاجة المركبَّة هذه، هي فرديَّة و اجتماعيَّة في آنٍ واحد، وتلبيتُها ضرورةٌ للفردِ و للمجتمع. و مع ظهورِ الوعي بالحاجة، يَظْهر الوعيُ بضرورةِ وجود التقنيَّةِ الملائمةِ لصُنعِ ما يلبِّيها. فالتقنيَّةُ بدورِها هي اجتماعية أيضاً، في وجودِها و في سيرورة أدائها.

فتطوَّرت مع الزمنِ قدراتُ الإنسان المعرفيَّةِ و الحسيَّة، و أخذ العقلُ يواجِه الفوضى القائمةَ في الطبيعةِ بالصُّورِ التي نظَّمها في مخيّلته، فحقَّق بذلك التنوُّعَ، و أبعدَ عنه التكرارَ المُمِلّ. و حقَّقت المخيّلة بذلكَ، أي بهذا التنوُّعِ، وجوداً حُرّاً من قيودِ الضَّرورة.

١-٢- يتداخلُ مع وعيِ الإنسانِ لمركَّب الحاجةِ، وعيٌ آخرٌ هو وعيُ التكنولوجية، الملائمة لإنتاج الأدواتِ الضَّروريَّة لتلبية هذه الحاجة. فالتكنولوجيا أو التقنيَّة، هي حاجةٌ اجتماعية أيضاً في وجودها و في أدائها.

و يؤلِّف هذان الوعيان مستقطِبين، كلُّ واحد منهما هو سببُ ظهورِ الآخر، وتطوُّره. و



يَجمعُ الإنسانُ العاقلُ بإرادتِه وبقدراتِه المَعرفيّة والحِسية، هذين المستقطِبين، و يُنتِج المصنّعات.

فالمصنّعاتُ إذاً، و منها العِمارة، هي محصّلةٌ لتفاعلِ جدليّ بين ثلاثِ مقرّرات هي: (١) الحاجةُ الاجتماعيةُ، (٢) و التقنية الاجتماعية، (٣) و الإنسان العاقلُ بفكره و مخيّلته و جسده. فيحتلُّ الإنسان العاقلُ هنا مواقع ثلاثة هي:

(١) موقع الرؤيويُّ الذي يعي الحاجة، و يتصوّرُ الأداة الضروريّة لتلبيتها، كما يتصوّر التقنيةَ الملائمةَ لإنتاجها.

(٢) و هو المصنِّع الذي يحوّل المادة الخام إلى الأداةِ المطلوبة.

(٣) و هو المتلقّي الذي يستعملُ الأداةَ المصنَّعة لتلبية الحاجة.

١-٣- و باستخدامِ الإنسانِ للطاقة المُناسِبةَ، يحوّل المادةَ الخامَ إلى مصنّعات. شرط أن تتوفّر المادةُ الضرورية، و يتعرّف على خصائصِها، و يرغبُ في استعمال طاقتِه لتَحويلها إلى المصنّع المطلوب.

تفاعلُ الحاجةُ و التقنيّةُ جدلياً، فيظهرُ المصنّع مادياً، مرئياً، ملموساً. و لن يكونَ الإنسانُ منتفعاً من ناتج هذا التفاعلِ فحسب، بل هو قبل ذلك دافعٌ إليه، و محركٌ له. و ما شكلُ المصنَّع في هذه الحالةِ، سوى محصّلةٍ لهذا التفاعلِ الجدليّ، الذي يَفترضُ توافقاً متوازناً بين متطلّبات المقرِّرين، مقرّر الحاجة، و مقرّر التقنية. فينتُج عن هذا التوافُقِ المتوازنِ في حالِ حدوثه، شكلٌ أمثلٌ للمصنَّع، أي شكلٌ يتمتّع بصفةِ "الإبتمال" (optimality) كما يسمّيها الجادرجي. و كلُّ خللٍ في هذا التوافق المتوازنِ، سيؤدّي بالضرورةِ إلى خللٍ موازٍ في شكلِ المصنَّع.

و للحرفي/ المعمار، أدوارٌ متعدّدة في تطويرِ فكرِ المجتمع. فهو يكتشِفُ الجديدَ في خصائصِ المادة، و يتصوّرُ إثرَ ذلكَ أساليبَ موازيةً للتعامُلِ معها، كما يتصوّرُ تقنياتٍ ملائمةً لهذا التعاملِ. فينتجُ عن كلِّ ذلك تصوُّره بالنيابة عن المجتمع، لحاجاتٍ جديدة، يتصوّر لها مصنّعاتٍ ملائمةً تتميّز بأشكالٍ جديدة، هي التعبيرُ عن إحساسٍ جديدٍ بمركّب الحاجة.

و الحرفيُّ / المعمارُ هنا، هو كالفنّان في دورِه القيادي هذا، متصوّرٌ للأشكالِ الجديدةِ المتنوّعة، ومحقّقٌ لها، بما يجعلُ العيشَ اليوميّ للناسِ مريحاً و ممتعاً. وهو يساهِمُ بالتالي، في جعلِ المتلقي/ الزبون فعّالاً في تزويدِ المعمار الرؤيويّ، بتغذيةٍ استرجاعيةٍ، تكونُ له بمثابةِ مُعطى معرفيّ يساعدهُ في صياغةِ الدورة الإنتاجية اللاحقة.

١-٤- فعقل الإنسانِ و إرادتُه، هما اللذان يقودان الدورة الإنتاجية، و يُحدثان التغيير في بنية المصنّعات و في شكلها. وما المصنّع كما سبقَ و ذكرَ الجادرجي، سوى الأداةُ الماديّةُ التي يستعملُها الإنسانُ العاقلُ لتلبيةِ مركّبِ الحاجةِ لديه، و لإدامةِ وجوده.



٢ - الدورة الإنتاجية.

٢-١- أما إنجاز المصنَّع، و استخدامُه في تلبية الحاجة المحدَّدة، فيكوّنان معاً الدورة الانتاجية، التي تتألَّف من ثلاث مراحل. (١) مرحلةُ الرؤية، و فيها الوعيُ بالحاجةِ و تهيئة عملية التصنيع، (٢) و مرحلةُ التصنيع، حيثُ يتعامَلُ المصنِّع مع خصائصِ المادةِ الخام، مستخدِماً طاقةً تحوِّلها إلى مصنَّع، له شكلٌ محدد، (٣) و مرحلة التلقِّي، حيث يستخدِمُ المتلقِّي المصنَّعَ تلبيةً لحاجته المحدَّدة. و تنتهي الدورة الإنتاجية بتقويم مقدارِ تطابق المصنَّع بنية و شكلاً، مع متطلبات الحاجة. ويُطلِقُ الجادرجي على تقويم مقدار الوعي بهذا التطابق، كمفهوم، مُصطَلَحَ: التغذيةِ المُرجَعةِ للدورةِ الإنتاجيَّةِ اللاحقة.

و تشكِّل الدورةُ الإنتاجيةُ محصِّلةَ تفاعلِ المؤدِّي بصفتة رؤيوياً و مصنِّعاً و متلقياً، مع المادة الخام بداية، و مع المصنَّع لاحقاً، أثناء استخدامه هذا المصنَّع تلبيةً لحاجته. فيكتسبُ المؤدِّي في المراحلِ الثلاث المذكورة، معرفةً ينقلُها إلى المجتمع، عن طريقِ اللغة و أدوات الاتصال الأخرى من جهة، و عن طريق معالمَ ماديَّةٍ يحملُها المصنَّع، و فيها مضامين معرفيةٌ و معنويةٌ و عاطفيةٌ، تلبِّي الحاجات الثلاث. و يُطلقُ الجادرجي على نقل المعلومات هذه، مصطلح: سيميائية الدورة الإنتاجية.

٢-٢- فالإنسان الفردُ في عمليّة التفاعُلِ هذه، هو رؤيويٌّ أولاً يعي الحاجة، و يتصوَّرُ أداةَ تلبيتِها، كما يتصوَّرُ طريقةَ تَصنيعِها، و هو مصنِّعٌ ثانياً، يعالجُ المادة الخام بطاقته و يجسِّدها في مصنَّعٍ- أداةٍ، يستعملُها لتلبية الحاجة.

أمَّا المعمارُ في العمليَّة ذاتها، فهو الفردُ الممتهِنُ الذي يؤدِّي نيابةً عن الجماعةِ، دورَ الرؤيويِّ و المصنِّع. هكذا كان دورُه في المجتمعِ التقليديّ. أما في المجتمع المعاصِرِ، فقد انحصرَ دورُه في الوظيفة الرؤيوية.

٢-٣- و لتحقيق عمارةٍ إنسانية شرطان، الأولُ، هو شفافيَّةُ الحوارِ الجماعيِّ، والثاني أن يُحقِّق فيها المعمارُ الرؤيويُّ و المصنِّع، البنيةَ الملائمة والشكلَ المناسبَ، وهذا ما يسمِّيه الجادرجي صفة الإبتمال (optimality). أي أن يتحقَّق في العمارة - المصنَّع، توازنٌ أمثلٌ بين كميَّةِ الطاقةِ المبذولةِ، وبين قدرتها كمصنَّع على تلبيةِ الحاجة إليها، نوعاً و كمّاً.

٢-٤- ويجزمُ الجادرجي بأنّ "العمارة التقليدية" قد ظهرَت مع الإنسانِ العاقلِ، و استمرَّت حتى مطلعِ عصر النهضة في أوروبا، في بداية القرن الخامس عشر.

و أهم صفاتِ هذه العِمارة، كان يحقِّقها الحرفيُّ بصفتِه رؤيوياً و مصنِّعاً. و كان للمتلقِّي في تلك المرحلةِ، و مهما كان موقِعُه في المجتمع، دورٌ فعَّال في مختلفِ مراحلِ الإنتاج. و قام كلُّ مؤدٍّ بدوره كاملاً، رؤيوياً كان، أو مصنِّعاً، أو متلقياً. فانسابت المعرفةُ بشكلٍ سلسٍ و شفَّافٍ بين مختلفِ مراحلِ الإنتاج، و حقَّقت حالةَ تماسَك فيها المجتمعُ، وتعاطفَ مع العمارة.



و التقنيّة التي يستخدِمُها الإنسان لتلبية هذه الحاجة، هي اجتماعية بدورها.

أمّا المعمار، يؤكِّدُ الجادرجي مكرّراً، فهو الإنسان الممتهنُ، الذي يؤدّي نيابةً عن الجماعةِ، دورَ الرؤيوي و المصنّع في المجتمعِ التقليدي، و دور الرؤيويّ فقط في المجتمع المُعاصر. و له في الحالتين دورٌ بارزٌ في تطويرِ الوعي الاجتماعي. فهو يكتشفُ خصائصَ جديدة للمادةِ، و يستحدِثُ بالتالي تقنيّاتٍ جديدةً للتعامُلِ معها، تُعطيه القدرةَ على تقديم رؤىً مستحدَثةٍ، تلبّي الحاجات الجديدة للمجتمع. وبما أنّ العِمارة، كسائر المصنّعات، هي ظاهرةٌ متأصّلةٌ في تكوينِ فكرِ الإنسان، ففي ترقيتها ترقيةٌ للبيئةِ المصنّعةِ التي تحتضنُ الجماعةَ في عيشها اليومي. و في تلوّثها، تلوّثٌ لهذه البيئة. و على المعمارِ، حِرَفياً كان أو أكاديمياً معاصراً، أن يعي أهميّةَ دوره في قيادةِ جدليّةِ الدورةِ الإنتاجيّةِ، و في تفعيلِ الإحساس الإستطيقي/الجمالي و إنضاجه عند الجماعة.

فالمسؤوليةُ إذاً، هي مسؤوليةٌ إنسانية، و القيادةُ فيها هي شديدةُ التعقيد. فهي إرادةٌ حرَّة عند المعمار الرؤيوي، لا تقيّدها استراتيجياتٌ بيولوجية موروثة من جهة، إلا أنها مقيّدة بجدليةِ التعامل مع خصائص المادة، من جهةٍ أخرى.

يحرّك المعمارُ جدليةَ الدورةِ الإنتاجيةِ، بإحداثهِ تفاعلاً بين مركّب الحاجة الاجتماعية، والتقنيّة الاجتماعية التي يبتكرُها. فيحوّل المادّة الخامَ إلى شكلِ المصنّع الذي سيُستخدَم في تلبية مركّب الحاجة.

٢-٥- تتعدَّدُ أدوارُ الإنسانِ الفردِ في الدورةِ الانتاجيةِ إذاً، و تتعدَّدُ مواقفُه فيها. و بقدر ما يكونُ متعاطِفاً مع همومِ الجماعة في أيٍّ من هذه المواقع أو الأدوار، تتحقّق الشفافية في الحوار الجماعي، و يسودُ المجتمعَ تماسكٌ و إلفةٌ إنسانيّان. و لا تستقيمُ الدورة الإنتاجيةُ في مسارِها و في نتائجها، إلا إذا تحقَّقت كلُّ مرحلةٍ منها بتوازنٍ أمثلٍ بين مكوّناتها. أي إذا اتصفت "بالإبتمال" كما يرى الجادرجي (optimality). و قيمةُ الإبتمال، لا تزولُ مع الزمن فهي قيمةٌ كونيّة، لأنها قيمةُ تَوازنٍ وليست قيمةُ استعمالٍ، أي قيمة تلبية. و لا يكونُ للعِمارة قيمةٌ كونيّة تمتدُّ في الزمن، إلا إذا كان تحقيقُها "مبتملاً". و تتحقَّق صفةُ "الإبتمال" في مرحلتي الرؤيوية و التصنيع، أما التعاملُ المناسبُ معها، فيتمُّ في مرحلة التلقي.

٢-٦- وُجدَت العِمارةُ التقليديّة مع الإنسانِ العاقل. و استمرَّت صيرورتُها التقنية حتى بدايةِ عصر النهضة في أوروبا، أي في مطلع القرن الخامس عشر. ويكرّر الجادرجي مؤكّداً مرَّةً أخرى، أنَّ العمارة التقليديّة هي من إنتاجِ الحرفيِّ الرؤيويّ و المصنّع في آنٍ واحد، وأنَّ المتلقّي كان أداؤه جيداً، ودوره فعّالاً، وعلاقته بالحرفيِّ الرؤيويّ و المصنّع كانت علاقة شفافة، و أنّ كلَّ ذلك قد حقّقَ انسياب المعرفةِ بين مراحِلِ الإنتاج، كما حقّق تماسُكَ المجتمع.

فتطوُّر المقرّرين في الدورة الإنتاجية (الرؤية والتصنيع)، كان تطوّراً بطيئاً. لأنّ الجماعةَ كانت مُنغلِقةً على ذاتِها، ومحتبِسَةً داخل شبكةِ الكلجريات (الثقافات cultures) العائلية



و القبلية و الدينية. و التغيير في شكل المصنَّعات كان بطيئاً بدوره، مما مكّن الناس من استيعابِ دلالاتِ المتغيرات في شكلِ المصنَّعات بسهولة.

فغالبُ الإنتاجِ يُبنى على علاقاتٍ سِبِرْيانية cybernetic، قوامُها تعامُلُ الحرفيِّ مع المادة، مستخدماً أدواتٍ يدوية بسيطة يستنفد فيها طاقتَه. أما معرفةُ الحرفيِّ بالمادة، فتنحصرُ بإحساسه بخصائصها، بعيداً عن المعرفةِ العلمية الدقيقة. إنها معرفةٌ حسِّية حدْسية، سيطبعُ بها الحرفيُّ مصنَّعاتِه، بما يجعلُ التعاملَ مع هذه المصنَّعات، و كأنه تعاملٌ شخصيٌّ مع الحرفيِّ مصنِّعِها.

لا يمنح الإنسانُ الفردُ صفة الإبتمال (optimality) لأشكالِ المصنَّعات. فصفةُ "الإبتمال" هذه، إذا وُجِدت، هي علاقةٌ موضوعية قائمةٌ في تكوينِ شكلِ المصنَّع، يعيها و يحس بها الإنسانُ الفرد. و هي بالتالي ليست إحساساً ذاتياً، بل هي قبل ذلك، إحساسٌ بشيء قائم موجود. فالأيدولوجيات يتم تصوُّرها، و تزولُ مع حلول الأيديولوجيات التي تليها. و لكنَّ الشكلَ الذي يحمِلُ صفَةَ "الإبتمال" يمتدُّ وجودُه في الزمن، لأنّ الإحساسَ بصفةِ "الإبتمال" يؤلِّف قاعدةَ منطقِ تعاملِ العقلِ مع الظواهر. فالعقلُ هو الذي يتصوَّر، وهو الذي يتجاوزُ ما تمَّ تصوُّره. و لكنَّه لا يتمكَّن من تجاوزِ منطقِ تعامله مع المادة في سيرورة التصنيع. فهذا المنطِقُ هو موضوعيٌّ، متوافقٌ مع متطلَّباتِ خصائصِ المادة الثابتة.

صفةُ "الإبتمال" إذاً تمتد في الزمن، في حين أنّ وجود الأيديولوجيات، يروِّجُ أشكالاً معينة. و وجود هذه الأيديولوجيّات إذاً، وبقاؤها، متعلّقان بالتقدُّم الحضاري.

٣ - العمارة الحرفيّة و المكننة.

٣-١- ظهرت العمارةُ التقليديةُ الحرفيّة مع الإنسانِ العاقلِ، كما ذكر الجادرجي في أماكن متعدِّدة من كتاباته، و استمرّت حتى مطلع عصر النهضة في أوائل القرن الخامس عشر. و طوال هذه المرحلة أي قبلَ النهضة، و قبل المكننة و الثورات الصناعية المتلاحقة، كان الحرفيُّ البنّاءُ في المجتمعِ، رؤيوياً و مصنِّعاً. في حين كان سائرُ أفرادِ المجتمع متلقِّين، متساوي المعرفة.

فكان الرؤيوي جيّداً، و المصنِّع جيّداً، و المتلقّي جيّداً أيضاً، فأتت العمارة بفعل ذلك جيّدةً. إذ انسابتِ المعرفةُ بسلاسةٍ و شفافيَّةٍ بين مراحل الإنتاج، يؤكِّد الجادرجي مجدَّداً، و تحقَّقتْ بذلك تغذيةٌ استرجاعيةٌ مناسبة لمرحلَتَيِ الرؤية و التصنيع، مما أنتجَ تعاطُفاً مع العمارة و تماسكاً اجتماعياً.

أما المكننة، فقد ظهرت في أواخرِ القرن الثامن عشر، و أحدثت تغييراً جذرياً بإعتماد التصنيع في الأعمال المعمارية. فبُنيت الجسورُ، و المعارضُ، و البيوتُ الزجاجية، من الحديد الصلب المصنَّع حديثاً. و أخذتِ العِمارة لأول مرة، شكلاً متوافقاً مع العلاقة الجدلية بين المادّةِ الجديدةِ المُستعملةِ و طُرقِ تَصنيعِها من جهة، و مع الحاجات المستحدثةِ من جهةٍ أخرى. و



بهذا تأسّست المبادئُ التكوينية الأوّلية للعمارة الحديثة.

٣-٢- و انطلاقاً من هاجس التوجُّه إلى الطلبةِ مرّةً أخرى، و من النهجِ التعليمي ذاتِه، يُعالج الجادرجي مسألة ظهورِ الفائضِ في الإنتاج، و هو أحدُ نتائجِ المكنَنَة.

تميّز الإنسانُ عَبْرَ المكننة، يشدّدُ الجادرجي، بالقدرةِ على إنتاج الفائضِ من المصنَّعات. و الفائضُ يُفسح في المجالِ للتجربة، و التنويع، و الإسراف. وعندما أسرفَتْ حضاراتُ المجتمع التقليدي في تشييد القصورِ و دورِ العبادةِ، استخدمَت في ذلك التقنيات الأكثر تقدّماً، والحرفيين الأكثر مهارة، فجاءتْ هذه المنشآتُ بالضرورةِ، متّسمةً بصفةِ "الإبتمال" (optimality)، التي أكسبتها قيمةً إستطيقية/جمالية واضحةً، أضيفت إلى قيمتِها الرئيسَة و هي القيمةُ الرمزية، فاعتبرها المجتمعُ ضروريّة.

حقّق الإسرافُ في الإنفاقِ، بذلك، أشكالاً حملت تلقائياً صفةَ "إبتمالٍ" متميّزة.

ثم جاء الإنتاج الممَكْننُ، و قدّم للمجتمع كمّاً هائلاً من الفائضِ، حقّقته المكننةُ التي يقودُها عقلٌ جديد. فغيّر الفائضُ موقِعَ الإنتاجِ في تنظيمِ المجتمعِ، و اختصرَ كمَّ الوقتِ الضروريّ، لإنتاجِ المأكلِ و الملجأ الضروريين لتأمين الوجود. فلم يعد الإنتاجُ يتّصف بالضرورةِ بصفة "الإبتمال". فتكررت الدوراتُ الإنتاجية الفاسدةُ، و التي لم تكن لتحدُثَ في الإنتاج التقليدي.

و عند ظهورِ المكننَةِ، لم يكن المجتمعُ مهيّأً للتعاملِ معها. ففقد المؤدّي قُدرتَه، على التعاملِ بطريقةٍ مناسبةٍ لموقِعه ضمنَ مراحل الدورة الإنتاجية. و عجَزَ المجتمع نتيجةً لذلك، عن تحقيق صفة "الإبتمال" في المصنَّعات التي ينتِجُها، و تعطلّت قدراتُ الإحساسِ بصفة "الإبتمال" عنده، و الاستمتاعِ بها كضرورةٍ وجودية. فظهرتْ بفعلِ ذلك كلِّه، مصنَّعاتٌ لا تحمل صفة الإبتمال، و تمّ قبولها من المجتمع من دون أن يعي بأنها ملوّثة. و هكذا، يقولُ الجادرجي مرّة أخرى، أنتجت سلبياتُ الحداثةِ تلوُّثَ البيئةِ المعمَّرة، فعمَّ هذا التلوُّثُ مختلفَ أرجاءِ العالم، خصوصاً بعد الحربِ العالمية الثانية.

٤ - مراحل تطوّر العمارة.

٤-١- لقد عَرِفت العِمارةُ في مسار تطوُّرها أربع مراحل:

(١) مرحلة الإنسانياتِ الأولى، حيث استعملَ الإنسانُ المادّة كما هي، فنقلها و ركّبها تلبيةً لحاجتِهِ من دون أيّ تغيير فيها، و أعاد تجميعَها من دون المساسِ بها.

(٢) و مرحلةُ الإنسانِ العاقل، مرحلةُ مجتمعِ الصيدِ، حيثُ ابتكرَ الإنسانُ بعضَ التقنياتِ فبنى الكوخَ، و أنتجَ الأدواتِ المنزليّةَ و الملابسَ، و حقّق بعضَ التحويلات في المادة بطاقاتٍ جسديّة بذلها، فأحدثت تحوّلاتٍ في إحساسه بالمادةِ، و في وعيِهِ بوجوده.

(٣) و مرحلةُ المُعاصَرة، التي غيّرت بشكلٍ جذريٍّ الإنسانَ جسداً و وعياً و أحاسيس، عَبْرَ



احتكاكه بالمادَّةِ وتفاعُلِهِ المباشر معها، و أثناء تغييره لها. فحقَّق الفائضَ في الإنتاجِ، و أحدثَ تغييراتٍ جذريةً في حالةِ المادةِ الخام. و ظهرت في هذه المرحلة الدولةُ المتوسِّعةُ و معها الامبراطوريات. فشيِّدتِ القصورَ و المعابد. و نشأت الحضاراتُ الكبرى، و منها السومرية، و المصرية، و الصينية، و الهندية، و الفينيقية و المكسيكية. و كانت الحرفةُ التقليدية وسيلة الإنتاج الرئيسة، حيث كان التعاملُ مع المادة لتحويلها إلى أدواتٍ - مصنَّعاتٍ، يتمُّ في تماسٍّ مباشرٍ مع جسد الإنسان و أحاسيسه، يكرِّرُ الجادرجي. و شملت هذه المرحلةُ عمارة القرون الوسطى.

(٤) مرحلة عصر النهضة وعمارتها، و ظهور المكننة. لقد ظهرت عِمارة عصر النهضةِ هذه، بفعلِ عوامل متعددة اجتماعية و فكرية. و أولُ هذه العواملِ هو عاملُ تفرُّد الإنسان المصنِّع، وإبعاده عن المرجعيَّةِ المشتركة. و قد عرَّف الجادرجي هذا التفرُّد، بمُصطَلَحِ "التشخُّص individuation" ، حيث تُصبح معه مخيِّلة المتفرِّد حرَّة من الالتزام بشبكة الكلجريات (الثقافات، cultures) المشتركةِ السائدة، و من شروطِ التعاملِ معها. مِمّا مهَّدَ لابتكارِ عمارة المكننة.

٥ - عصر النهضة.

- يقولُ الجادرجي، إنّ المُعاصرةَ في العِمارة قد ظَهرت مع ظهورِ عصرِ النهضةِ في أوروبا، و ذلك في مطلعِ القرنِ الخامس عشر. و تمتدُّ هذه المعاصرةُ، كموقفٍ فكريٍّ و كمُمارسةٍ، حتى يومنا هذا. و قد تعدَّدت مقوِّماتها، تنوَّعت طُرزها، خلال هذه الفترة الطويلة. و ما يهمّنا من المقوّمات المتعددة هذه، ثلاث هي:

(١) التشخُّص، (٢) و الاختصاص، (٣) و المكننة.

و من الطُرُز المتنوعة، ثلاثةٌ أيضاً هي:

(١) الحداثةُ، (٢) و ما بعد الحداثةِ، (٣) و عمارةُ العولمة.

٥-١- ظهر التشخُّصُ مع ظهورِ البورجوازيَّةِ و الفكرِ البورجوازيِّ، و الثورةِ العلميَّةِ، و الفلسفةِ المعاصرةِ التي حصَرتْ معرفةَ الظواهرِ بالتجربةِ العلميَّة، رافضةً المحدِّداتِ اللاهوتية، مانحةً الإنسان حق البحثِ و التجربةِ، لمعرفةِ الوجود، و معرفةِ خصائص الظواهر الطبيعية. فارتقى الحرفيُّ إلى موقِع المعمارِ المتشخِّص، كما ارتقى اجتماعياً إلى موقعٍ في الشرائح الوسطى.

فالذاتُ الإنسانيةُ هي التي تتعرَّفُ على الأشياءِ، و ما الوجودُ إلا حالاتٌ من الجمادِ تتحرَّكُ ميكانيكياً. في مقابل ذلك، الإنسانُ مفكِّرٌ حرٌ، يحدِّد موقفه المُتميِّز من الأشياء و من كلِّ المحدِّدات الموروثةِ عَبْرَ قرونٍ طويلة.

٥-٢- و ما التشخُّص من هذا المنظور، سوى الحريَّةُ التي يمنحُها المجتمعُ للإنسان الفرد، كي يتجاوزَ المرجعيَّة المشتركة الموروثة. فيصوغ مرجعيَّاتِه الخاصَّة، التي قد تُغني المرجعية



المشتركة إذا قبلها المجتمع. فارتقى الحرفيُ إلى موقع المعمار المتشخّص، يكرّرُ الجادرجي، و إلى موقعِ المعمارِ الأكاديميِّ، كما ارتقى في التراتبِ الاجتماعي إلى موقعِ الفئات الوسطى.

٥-٣- انتشر الفكرُ النهضويُّ، و ظهرَ معماريّون مبدِعون أمثال برونلّسكي، و ألبرتي، في القرن الخامس عشر في (فلورنسا- إيطاليا). فتعدّدت المرجعيّاتُ، و أصبحَ المتلقي العادي عاجزاً عن التحاورِ مع المِعمار بفعلِ اختلاف مرجعياتهما. فاحتكرَ المعمارُ النهضويُّ الرؤية من جهة، و احتكرَ متطلّباتها، ففقَد تماسَّه مع المادةِ و معَ تقنيَةِ التعامل معها، و مع الحاجة الحقيقية للمتلقي.

و أصبح المتلقي من جهةٍ أخرى، فرداً كان أم مؤسّساتٍ اجتماعيةً، متلقياً سلبياً لا دورَ له في الرؤيةِ و التصوُّر.

و صارَ المعمارُ الرؤيويُّ أميّاً في علاقَتِه مع المجتمعِ، إذ أصبحَ يجهلُ متطلباتِه الحقيقيةَ و هـ رمَه. و صارت غالبيةُ المجتمعِ المتلقية أميّةً، في علاقتها مع التعقيدات المرافقة لتصوُّرِ العِمارة، و لتصنيعها. فأصبَحَ المجتمعُ بالتالي عاجزاً عن تزويدِ المعمارِ الرؤيوي، بتغذيةٍ استرجاعية مجدية.

٥-٤- و أدّى ظهورُ المكننةِ في أواخرِ القرنِ الثامن عشر (الثورة الصناعية الأولى)، إلى تصنيعِ الحديدِ الصلبِّ، الذي استُعمِلَ في تصميم الجسور و محطّات القطاراتِ و البيوتِ الزجاجية و غيرها من متطلّبات الحاجات الجديدة وليدة المكننة و التقنيَة.

ثم توسّعت تقنيَةُ المكننة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع (الثورة الصناعية الثانية)، فشيّد القصرُ البلّوريُّ، و الكثيرُ من الجسور، و محطاتِ القطارات، و صالاتِ العرض الكبرى، و غيرها من المنشآت، تلبيةً للحاجاتِ الجديدة. فأتى شكلُ العمارةِ متوافقاً مع جدلية العلاقَةِ بين المادّة و طرقِ التصنيع من جهة، و مع الحاجات الجديدة من جهة أخرى، يؤكّدُ الجادرجي مجدّداً.

فأخذتِ العمارةُ أشكالاً جديدةً تلبيةً لحاجاتٍ جديدة، وتأسّست بذلك، المبادئ التكوينيّة الأولية للعِمارة الحديثة. و فقد المصنّع عَبْرَ الآلةِ، علاقَته "السبريانية" cybernetic الحسيَّة بالمادة التي يُصنّعها، فتحقّق بذلكَ تغييرٌ جذريٌ في طرق الانتاجِ، أدى إلى نشوء الحداثةِ في العمارة.

٥-٥- أن تَعتَمِد العلاقة الحسيَّة "السِبرْيانية" في التصِنيع، أو أن تُخففُها وصولاً إلى إلغائها، إنّ في ذلكَ جوهرُ التبائنِ بين التصنيع اليدويّ و التصنيعِ المُمكْننِ، و تِبعاً لذلكَ التباينُ الجذريُّ، بين العمارةِ التقليديَّةِ و العِمارة الحديثة.

٦ - أميّة المعمار، وأميَّة المتلقين.

٦-١- مع تقدُّم العلوم و ظهورِ الفلسفةِ المعاصرةِ، التي تداخلت مع العلومِ و تفاعَلتْ معها، واجَهَ أوكهام الفكرَ اللاهوتيَّ بالتجربةِ العمليَة، و روَّج ديكارت للعقلانية.



و بالإرتكاز على هذه الأسسِ الفكريّةِ الصّلبة، حطّم الإنسانُ الفردُ القيودَ التي كبّلته قروناً، و تمرّد على المرجعيّة المشتركَةِ التي كان ملتزماً بها، و أعلنَ انفكَاكَه عنها، و تصوُّرَه لمرجعياتٍ جديدةٍ خاصّةٍ به، ساهمت غالباً في توسيعِ المرجعيّةِ المشتركةِ و في تغييرها.

٦-٢- و يذكّرنا الجادرجي مجدّداً في هذا السياق، بالمعمار في المجتمع التقليديّ، حيث، كان يقومُ بدورِ الرؤيويّ و المصنّع. والذي صارَ في عصرِ النهضةِ في أوروبا الغربية أكاديمياً، وأصبح دورُه مقتصراً على تصوُّر رؤيةٍ لشكلِ المصنَّع. إنّه تشخُّصُ عصرِ النهضةِ في أوروبا، الذي حقّق بظهورِهِ قفزةً فكريّة، نقلت المجتمَع الأوروبيّ إلى المعاصرة.

٦-٣- فظهرَ مع حريّةِ الفرد في التشخُّصِ وحقّه به، معمارُ عصرِ النهضةِ، يساعِدُه المتخصّص. و بُنيت عِمارة عصرِ النهضة على حرفةٍ متقدِّمة جسّدها المتشخِّصُ، تقودُه في تصوراته الجديدة، قدراتُه و معرفتُه و عاطفتُه و أحاسيسُه. فوسّع بذلك شبكة الكلجريات (الثقافات)، و نقل موقعه في المجتمع، بحيث أصبحَ يجالسُ رجال السلطةِ و رجالَ الدين و رجالَ الفكرِ من موقعِ الإنسانِ الفردِ الحرّ، الذي يتمتّع بقدراتٍ معرفية و فنية، لا يتمتّع بها غيرهُ من افرادِ المجتمع. فغيّر الأيديولوجيةَ، و عبّر عن هذا التغيير بأشكالٍ تصوّرها بمفرده.

و هكذا طوّرت المعاصَرةُ الطُرُزَ السائدة في المجتمعِ باسم الفنّانِ المتشخّص، الذي أضاف رؤىً جديدة لوعي وجوده، عبّر عنها بأشكالٍ جديدةٍ تصوّرها بمفرده.

و كما تفرّد الفيلسوفُ الإغريقيُّ في المجتمعِ، و تصدّى لمسألةِ قيادةِ الفكرِ فيه، كذلك تصدّى فنّانو عصرِ النهضةِ لمسألةِ علاقتِهم بالمجتمع، فرفدوه بأحاسيسَ جديدةٍ تصوّروها لذاتِهم و للمجتمعِ في الوقت ذاته.

ترافق كلُّ ذلكَ مع الطباعةِ، و مع الفكرِ العلماني الديكارتي (١٥٩٦ -١٦٥٠)، مؤكداً أن الذاتَ هي قطبٌ يقابلُ الوجودَ و الأشياء الأخرى، و يتعرّف عليها. و بهذا أصبحت الذاتُ قطباً، يقابلُه قطبُ وجود الأشياء حولَها، يجزم الجادرجي.

و مع حريّة التشخُّص ظهر مبدعون كثرٌ، و منهم المعمار المتخصّص. ومن أبرزهم ليون باتيستا ألبرتي .Leon Battista Alberti فتعدّدت المرجعيّاتُ، و توسّعت المعلوماتُ، و تعمّقتِ المعرفةُ، فعجزَ المتلقيّ العاديّ عن التحاورِ مع المعماريّين و الفنانين، الذين توسّعَت معلوماتُهم و تعدّدت مرجعياتُهم.

و بقدرِ ما اكتفى المعمارُ النهضويُّ بالتشخُّص و التصوُّر، فقد تماسُّه المباشر و الحقيقي بالمادة و بخصائصها. و انحصرَ هذا التماسُّ في مرحلةِ التصنيعِ، التي أصبحَتْ من اختصاص الحرفيّ أو العامل.

٦-٤- انحصَرتْ مهمَّةُ المعمارِ في مرحلةِ الرؤيةِ، و انعزلَ بالتالي عن مراحلِ الدورةِ الإنتاجيةِ الأُخرى، و ابتعدَ عن همومِ المجتمعِ و عن متطلّبات المتلقيّ، الذي فقد القدرة على



تهيئةِ تغذيةٍ استرجاعيّةٍ مُجدية. و أصبح من مهمّاتِ المعمارِ المعاصر، تهيئةُ التغذيةِ الاسترجاعية بالنيابة عن المتلقيّ. فيستخلص الجادرجي من كل ذلك:

(١) أنّ الدورةَ الإنتاجيةَ في مرحلةِ المعاصرة قد فقدت شفافيّةَ التواصلِ بين مختلف مراحِلها. فإذا تمكّنت مرحلتا الرؤيوية و التصنيع، من جعلِ المصنّمات تتميّزُ بصفاتِ "إيتمالية"، فإنّ المتلقي لم يعد في مقدوره أن يُدركها و أن يقدِّرها.

(٢) و أن ظهورَ الإنسانِ الفرد المتشخّص، شكّل عاملاً أساسياً في نقلِ المجتمعِ من صيغتهِ التقليديّةِ إلى المُعاصرةِ، و من المجتمع الأهليّ إلى المجتمع المدني.

٦-٥- و في خضمّ هذه التحوّلات الكبرى في بنيةِ المجتمع، احتكرَ المعمارُ النهضويُّ الرؤيةَ في الانتاجِ، و أصبحَ يتعاملُ مع متطلّبات الحاجةِ الاجتماعية بمعزلٍ عن المجتمع، و فقد تماسُّه بالمادّةِ و بتقنيّة تصنيعها. فأصبح بذلك أمّياً لا يعرفُ المتطلباتِ الحقيقيّةَ للناس، الذين أصبحوا بدورهم متلقّين أُمّيين، عاجزين عن تزويدِ الرؤيويِّ بالمعرفةِ الاسترجاعيّةِ المناسبة.

٧ - الاختصاص أو التخصُّص.

٧-١- لقد أدّى التطوُّرُ الصناعيُّ و استخدامُه في البنيانِ، إلى تجزئة المعرفةِ الهندسية العامة إلى عدّةِ معارفَ متخصّصةٍ، و تجزّأت معها أدوارُ الرؤيويين و المصنّعين. و مع العلم الجديد، أخذ التخصُّص يتوسّع في مختلفِ مجالاتِ المعرفةِ، ليتمكّن العقلُ من إدراكِ سعة العلوم، و تعدُّدها، و تعقيداتها. فظهرَ المهندس الإنشائيُّ، و المهندسُ الكهربائيُّ، و المهندسُ الميكانيكيُّ، و المهندسُ المسّاح و غيرهم. فَعزَلت متطلّباتُ الاختصاصِ، المهندسَ المتخصّص عن معظم متطلّبات حاجاتِ المجتمع، كما أفقدته ارتباطَه المباشَر بالمتلقّي. و أصبح هؤلاء كأفراد، في غالبيتهم، يجهلون الكثير من متطلّبات المتلقّي الحقيقية، في إحساسه و في عاطفته.

٧-٢- يكون الإنتاج المعاصرُ إذاً، بإلغائه الجزء الأهمَّ من العلاقةِ "السبريانية" مع التغييرِ الحاصلِ في المادةِ أثناء تصنيعها، قد حقّق تغييراً جذرياً آخر في العلاقةِ بين الإنسانِ المفكِّرِ و المادة، إضافةً إلى التشخُّص. و يكون قد حقّق بذلكَ كُلّه، القاعدةَ الإنتاجيّةَ للعِمارة الحديثة. لأنّ كلَّ حالاتِ التصوُّر للأشكالِ الجديدة، إنما تُبنى على قاعدتين اثنتين:

(١) مخيّلة العقلِ الذي يتصورُ الحالةَ الجديدةَ و يتصوَّرُ معها الشكلَ الجديد.

(٢) و خصائصَ المادةِ المتعاملِ معها. و الخصائص هي غيرُ متغيّرة، أما المتغيّر فهو المعرفةُ و القدراتُ على التصوُّرِ، و كيفيّة التعاملِ مع المادة. و كل تغيُّر في مركّبِ الحاجة، أو في تقنيّةِ التعاملِ مع المادة، أو في كمّية الطاقةِ المستخدمة، سيعني بالضرورة تغييراً في الشكل. فالشكلُ هو المحصّلةُ الطبيعيّة للتفاعُلِ الجدليِّ بين المقرّرين المذكورين، الحاجةُ الاجتماعية و المادة، و في المقابل تقنيّةُ التعامل معها. إنّه تعريف الجادرجي لظهور الشكل في المصنّمات، و منها العمارة.



٧-٣- لقد وفرَّت المكننةُ فائضاً في الإنتاجِ، هذا ما يتوقّف عنده الجادرجي ليذكُرنا، بأنَّ المجتمعَ التقليديَّ عندما حقّق فائضاً في الإنتاجِ، إنّما حقَّقه بجهدٍ بشريٍّ مستهلكاً قوىً و طاقاتٍ بشريةٍ في مجتمعٍ معيَّنٍ، حرٍّ أو تابعٍ. المهمُّ هنا، هو أن يعي واحدُنا، أنّ توفير الطاقةِ و تشغيلَها، كان يحصلُ عَبْرَ جهدِ شخصٍ آخر. و مع إنتاجِ الطاقةِ بواسطة الآلة، أي المكننة في الإنتاج أو آلية الإنتاج، و حصولِ الفائض بفعلِ ذلكَ، تغيَّر توزيعُ الناتج و تغيَّر استهلاكُه بين أفرادِ المجتمع، فتغيَّرت بسببِ ذلك العلاقاتُ الاجتماعيَّة تغيُّراً جذرياً.

٧-٤- تطوَّرت العلومُ في عصرِ النهضة، هذا ما يُعيد الجادرجي تأكيدُه، بهاجسٍ تعليميٍّ واضح. ليُشيرَ بعدَ ذلك، إلى أنّ البحثَ العِلميَّ، أخذ يسعى إلى التعرُّف على خصائص الظواهر. نيوتن و مفهوم الجاذبية، و داروين و مفهوم الاصطفاء الطبيعي، و ماركس و مفهوم القيمة الزائدة. هذا في الظواهر الطبيعية و الاجتماعية.

أما في الفنون، فهناك موزار و بيتهوفن في الموسيقى، و الانطباعيون في الرسم، و غيرهم في ميادين أخرى.

وجاء العلمُ الحديثُ، ليكتشفَ أنّ الوجودَ هو عبارةٌ عن سيرورةِ المادة. و في هذه السيرورةِ، ظهرت الكائناتُ البيولوجيَّة بما فيها الإنسانُ و عقلُهُ، و تطورَّت.

٨ - أمّيةُ المعمارِ و أمّيةُ المتلقِّين، و المكننة، مُجدداً.

٨-١- نرى الجادرجي يكرِّر بإصرارٍ مفاهيمه هذه، فيبدو منحاهُ تعليمياً صافياً. و يستنتجُ، مُجدَّداً، عند عودته إلى العِمارة، بأنّ غالبية الناسِ المتلقِّين، أصبحوا أُميين في علاقتهم مع الأشكال المعقّدة، التي أخذَ المعمارُ يتصوّرُها. و في المقابلِ، أصبح المعمارُ الرؤيوي، المتلقيَّ للتغذية الاسترجاعيَّةِ، أمياً في علاقته مع الناس بعامَّة، لأنّه أنعزلَ عنهم و أهملَ همومَهُم. و التوجُّه إلى الطلبةِ، وغلبةُ الهاجس التعليمي عنده واضحٌ. فها هو يشير، مكرِّراً إلى الفرقِ بين سلاسةِ انسياب المعرفةِ في دورةِ الإنتاج الحرفيِّ، مقارنةً مع انسيابها في دورةِ الإنتاج المعاصر. فانسيابُ المعرفةِ، يقول الجادرجي مكرراً، كان منسّقاً بين كافة المؤدّين في مراحل دورة الإنتاج الثلاثة، و واضحاً لهم،

(١) لأن التطوّر التقنيَّ في الإنتاجِ الحرفيِّ كان بطيئاً و متدرِّجاً، بحيث يسهل على المجتمع استيعابه، هذا ما يؤكّده الجادرجي في كتاباته.

(٢) و لأنّ التماسَّ بين الحرفيِّ المصنِّع و المتلقِّي المستهلِك، كان تماسّاً مباشراً، و كان كلٌّ منهما، و من موقعه، قادراً على فهم همومِ الآخر و تقبّلها. إلا أن تغيُّراً جذرياً حصل في عصرِ النهضةِ في أوروبا مع ظهور المكننةَ. فظهرتَ المعاصرةُ في أوروبا في مطلعِ القرن الخامس عشر. أما الحداثةُ فقد بدَت معالمُها الأولى في بدايةِ القرنِ التاسع عشر و ربّما في منتصفه. و هي لا تزال فاعلة حتى يومنا هذا، و تظهرُ بُطرُزٍ مختلفة و مواقف فكريّة متعدِّدة.



٨-٢- و يعيد الجادرجي تأكيدهُ على أهمّية المكننة، في امتدادِ العمارةِ المعاصِرةِ إلى العِمارة الحديثة، بالاستشهادِ بعِمارة القصر البلّوري. فهو يرى مجدّداً أنّ شكلَ عمارةِ هذا القصر، جاء متوافقاً مع المادتين الرئيستين المستعملتين في بنيانه، و هما الحديد الصلبُ و الزجاج. كما لبّى القصرُ في الوقتِ ذاته و بطريقةٍ مُثلى، الحاجةَ التي بُني من أجلها، و هي احتضانُ معرضٍ دوليٍّ كبيرٍ، لمنتجاتٍ متنوّعةٍ مختلفةِ الأحجام و القياسات. فانتقلتِ العمارةُ مع القصرِ إلى أشكالٍ جديدةٍ أسّست المبادئ الأوليّة للعمارة الحديثة، وحدّدت صفاتها "الإبتمالية" الضرورية و معاييرها الإستطيقية/الجمالية، التي نضجت في العشرينات من القرن العشرين.

و تجسّدت العمارة الحديثة بدايةً، كما يراها الجادرجي، في أعمالِ جماعةِ "الفرك باند" في ميونيخ في ألمانيا، في بداية القرن العشرين. و سعت هذه الجماعةُ لجمع المعمارِ، و الحرفيّ، و الصناعيّ، و الأكاديمي، في ممارساتٍ متكاملةٍ تتوافق مع متطلّبات المعاصَرة. ثم تبعتها مدرسةُ الباوهاوس في ألمانيا أيضاً، بعد الحرب العالميةِ الأولى. و ظهرت أعمالٌ مميّزة، حقّقها معماريون مبدعون أمثال لوكوربوزييه، و ميزفان در روه، و غيرهم. و مع هؤلاء وغيرهم في روسيا السوفييتية و هولندا، تأسست حركة الطرز الدوليّة للعمارة الحديثة.

٩ - مقوّمات المعاصرة، الإيجابيات و السلبيّات.

٩-١- يكرّر الجادرجي، و بالحرص الذي ألفناه عنده في كلّ مؤلّفاته، رغبَتَه بأن تكون مقولاتُه واضحةً للطلبةِ مفهومةً منهم. فيقولُ إنّ مقوّمات المعاصرة، هي ظواهِرُ مزدوجة الصفة. فهي إيجابيةٌ من جهة، و سلبيةٌ من جهةٍ أخرى. فلكلٍّ من التشخُّص، و التخصُّص، و المكننة، و جهُه الإيجابي و الآخر السلبي. لقد استطاع العقلُ البشري عبر هذه المقوّمات، أن يبتكرَ عِمارة متميّزة جداً في الجسور، و محطّات القطارات، و البيوت الزجاجية، و غيرها. و جاء القصرُ البلّوريُّ تتويجاً لكلّ هذه النجاحات. إلا أن الوجهَ السلبيّ، يقولُ الجادرجي، تجسّد بخللٍ واضحٍ في منتصف القرن التاسع عشر، تمثّل بالمعامِل و بمساكِن العمّال، التي خلت من صفة "الإبتمال"، و خلت أيضاً من أي عاطفةٍ إنسانية. لقد أسّست المنشآت الجيّدةُ التي ذُكِرت، المبادئ الأوّلية لمفهوم الحداثة في العمارة، و حقّقت توافقاً جدلياً بين متطلّباتِ التشخُّص و الاختصاصِ و المكننةِ من جهة، و الحاجة الاجتماعية الجديدة من جهة أخرى. و تفاقمت في الوقتِ نفسهِ التأثيراتُ السلبيّةُ لمقوّمات الحداثةِ بعد أن عمّت العالم. فلم ينتهِ القرنُ العشرين حتى تلوّثت البيئةُ المعمَّرة بصورةٍ عامة، و خصوصاً في بلدانِ العالم الثالث أو بلدان الأطراف التابعة. لقد عمّت هذه البلدان، عمارةٌ لا تتعاطف مع وجدان المجتمعات فيها، و لا تؤلّف أداةً تلبّي حاجات هذه المجتمعاتِ، وعواطفها، وأحاسيسها. و أصبح المعمارُ الطليعيُّ في عصر الحداثة، متعالياً عن هموم الناس، غريباً في مجتمعه.

٩-٢- لقد عجز الفكرُ المعماريُّ عن مواجهةِ هذا التلوّث. في حين أدانَهُ مفكّرون كثُرٌ و هم ليسوا بمعماريين، أمثال فريدريك أنجلز، و بيار برودون، و روبرت أوون، و جون راسكن، و



غيرُهم، في القرنين التاسع عشر و العشرين.

مقوّماتُ الحداثةِ هي إذاً، التشخُّص و التخصُّص و المكننة. و هي تحملُ تناقضاً جنينياً متأصّلاً فيها. و يوجزُ الجادرجي مظاهرَ هذا التناقُضِ المتأصّلِ، على الشكل التالي:

(١) أطلق التشخُّص حريّة المعمارِ في التصوُّر، فظهرت مع هذه الحرّيةِ أشكالٌ جديدةٌ تميَّزت بها عِمارةُ الحداثةِ، كما ظهرتْ من جهةٍ أخرى سلبياتٌ أفسحت في المجال أمام الابتذال.

(٢) و تقدّمت المعرفةُ في العلومِ و الفنون، و تنوّعت، فظهرت معرفةٌ متخصّصةٌ في حيّز جزئي، مِمّا أدى إلى نشوءِ علومٍ جديدة. نتج عنَ كلِّ ذلك، عزلُ المجتَمع عن المعرفةِ المتطوّرة و المجزّأة، في آنٍ واحدٍ.

(٣) و كان تفعيلُ الدورةِ الإنتاجيةِ ما قبل المكننة، يتمُّ غالباً باستنفاد الطاقة البشرية. و مع المكننةِ أصبحتِ الطاقةُ آليةً، فتجاوزت القدراتُ الإنتاجيّةُ محدِّدات الطاقة الجسدية.

و أهمُّ مقوّمات هذه الحركة، أي حركة الحدَاثة:

(١) توافق الإنتاج المعماريِّ مع متطلّبات المكننة في الصناعة.

(٢) ليبرالية، و ربما اشتراكيّةُ مواقفِ المنظرّين فيها، حيال هموم المجتمع.

(٣) إلا أن احتلال الدولِ الأوروبيّةِ الصناعيةِ لمختلفِ بلدانِ العالم عسكرياً، و استتباعها لها، أدى كلُّ ذلك، إلى تجاهلِ حركةِ الحداثةِ للخصوصيّاتِ الاقتصاديّة و الثقافيةِ و الجغرافية و الاجتماعية لهذه البلدان، و إلى تجاهلِ كلِّ مقوّمات الهُوية و التميُّز لديها، فعمّت أوروبا و العالم، عمارةٌ لا إنسانيةٌ كئيبةٌ ملوّثة مغرّبة.

٩-٣- حدث تغييرٌ جذريٌّ مع ظهورِ المكننة في أواخر القرن الثامن عشر، يشدّدُ الجادرجي. فصُنّع الحديد الصلب، و صُمّمت الجسور و البيوت الزجاجية، و شُيّدت. و تطوّرت تقنيةُ المكننةِ، فشُيّد القصر البلوري في العام ١٨٥١ في لندن. و أخذت العمارةُ، في المرحلةِ التأسيسية لتقنية المكننة، شكلاً متوافقاً مع العلاقة الجدلية بين المادة الجديدة و طُرقِ تصنيعها من جهة، و بين الحاجةِ التي تمّتْ تلبيتُها من جهةٍ أخرى، يكرّر الجادرجي بإصرارٍ هادفٍ. فانتقلت العِمارةُ النهضويّةُ المعاصرةُ بهذا، إلى شكلٍ جديد تأسست فيه المبادئُ التكوينية الأولية للعمارة الحديثة. و مع ظهورِ المكننة و انتشارِها، غابَ تماسُّ المصنّع المباشَر مع التغيير الحاصِلِ في حالةِ المادة، و تراجعت علاقتُه "السبريانية" بها. و تُشكّل هذه الحالةُ، جوهَرَ الفرقِ، بين التصنيع اليدوي و التصنيع المُمكنن.

١٠ - الحداثةُ و الاستعمارُ (الكولونيالية)، و العولمة.

١٠-١- يؤكّد الجادرجي، أنّ العولمة هي، المظهرُ الأبرزُ اليوم. وهو يرى، أنّ مؤثراتها لا تنحصرُ في النواحي السلبيةِ رغم كَثرتِها، بل يرى فيها أيضاً، بعضَ القيم الإنسانية و الإيجابية.



١٠-٢- إنَّ استعمار أوروبا للبلدان المختلفة، و استتباعها البلدَ بعد الآخر، و السيطرة عليها، أنتجَ مفهومَ المركزيَّةِ الأوروبيَّةِ الغربيةِ يقول الجادرجي، للمرَّة الأولى. و هو مفهومٌ يؤكّد بأنّه يعتَبرُ الحضارة الأوروبية الغربية، أساساً للتطوّر الحضاري بعامة.

و قد استغلّ المستعمِر الأوروبي الغربي هذا المفهوم، لدعم هيمنته، و منحها شرعيّة سياسية و أخلاقية. إن هذا الموقف اللا أخلاقي و المتعالي، استمرَّ عَبْرَ الأجيال، إلى أن ظهرت بداياتُ العولمةِ في عصرنا، أي بعد الحرب العالمية الثانية. فأمعنَ هذا الموقِفُ في تهميشِ شبكات كلجريات (ثقافات) الشعوبِ المستعمَرة (بفتح الميم)، و في تجاهُلِ خاصيَّاتها، و في التعامُلِ معها بما يتعدَّى قدراتها الاقتصادية و التكنولوجية، و بما يتناقض مع مكوِّناتها الاجتماعية، و عمومية كلجرياتها (ثقافاتها). إنها تدقيقاتٌ هامةٌ، تردُ عند الجادرجي للمرَّة الأولى.

١٠-٣- و قد عَرض الجادرجي النقلاتِ في المصنَّعات التي حقَّقها المعمارُ في أوروبا، و خصوصاً في إنجلترا مع القصرِ البلّوري في بداية مرحلة الحداثة، و في فرنسا مع لو كوربوزييه، و في أميركا مع فرانك لويد رايت و مع غيرهم كثُر. إلا أنّ تجاوز المرجعية المشتركة التي سادت في المجتمع التقليدي، و أمّنت تماسكاً اجتماعياً ضرورياً للعيشِ الآمنِ السليم، إن تجاوز المرجعية المشتركة هذه، أدّى إلى ظهورِ نوعٍ آخرٍ من التماسُكِ في مجتمع الحداثة، سمَّاه الجادرجي التضامن الاجتماعي، الذي يؤكّد حريَّة الإنسانِ الفردِ في اختيارِ مقوّمات هُويته. فتعدَّدت بهذا الهُوِيات، يرى الجادرجي، و اغتنت العِمارة بخصوصيئاتها. إلاّ أنّ تعدد الهُوِيات، خلق فجواتٍ في مقوّماتِ المرجعيَّة، و مبالغةً في التعاملِ الحرّ معها، استغلّها بعضُ المعماريين أمثال بيتر ايزنمان و غيره، ليعتبروا أنّ العِمارة هي تصوّرٌ لأشكالٍ مجرَّدةٍ، من دون أن يكونَ لها أي وظيفةٍ اجتماعية. فاكتسب بعضٌ من معماريّي العولمة موقعاً لهم، و روَّجوا لعِمارة الإثارة و كلجرية (ثقافة) الصورة، بعيداً عن متطلّبات الحداثة في نشأتها. و هي، كما عرفَّها الجادرجي، متطلّبات إنسانيةٌ، ليبرالية، إشتراكية.

ينعزلُ المعمارُ عن همومِ المجتمع، فيأتي هذا الانعزالُ مترافقاً مع انفلاتِ الرأسمالية في منحاها اللا إنساني.

١٠-٤- فالمعمارُ، الذي أخذ يحتكرُ بالتدرُّج، المعرفةَ و الأحاسيسَ ضمن المرحلةِ الرؤيويةِ، و يأتي بمعالمَ جديدةٍ، لم ينعزلْ عن النّاس، و استمرَّت أعمالهُ مفهومةً منهم، و ذلك في بداية عصور النهضة، حين لم يحصل تغيّر جذريٌ في تقنيات التصنيع. لقد تغيّرت هذه العلاقةُ جذرياً مع ظهور المكننة، إذ عجزتِ الدورة الإنتاجيّةُ عن تقبُّل ضروراتها. و أسباب هذا العجز عديدة أهمها:

(١) عجزُ القدراتِ التعليميَّة، عن نشرِ المعرفة العلميَّةِ الضروريَّة لفهم الأشكالِ المعاصرةِ و الحديثة، و الإحساس بها. و قد تفاقَم هذا العجزُ في بلدانِ العالم الثالث أو بلدان الأطراف



التابعة خصوصاً، مع السرعةِ في تطوُرِ الإنتاج المُمكْنَن.

(٢) لقد حصلت النقلةُ في أوروبا الغربيّة، من دون أن تُحدِث انقطاعاً جذرياً في المعرفة و في الأحاسيس، و ذلك لأنّ الأشكالَ الجديدة للمصنّعاتِ و منها العِمارة، جاءت مستلهمَةً من العِمارة الكلاسيكيّة في أوروبا، و التي كانت آثارُها و خرائبُها لا تزال موجودةً هناك. فبدت، و كأنّها تطوير للعمارة السابقة و استمرار لها، لا قطعَ فيه. أما على الصعيد الفكري، فقد أظهرَ مجتمع القروسطي، قدرةً على تقبُّل العلوم الإغريقية و مضامينها الفلسفية، فاستمرَّت بذلك جسورٌ معرفيةٌ و أيديولوجيةٌ، بين العصورِ الوسطى و عصر النهضة.

(٣) القاعدةُ الإنتاجية في أوروبا في العصورِ الوسطى كانت حرفيّةً، لذا بدا طبيعياً و بديهياً ربّما، استيعابُ أوروبا لتأكيدِ أهميةِ الحرفةِ، كما جاءَ في عصرِ النهضة.

١٠-٥- كانت أوروبا إذاً متهيئةً لاستقبالِ عصرِ النهضة، (و هذا بديهي، لأن النهضة هي نهضتها، لا نهضة غيرها على أرضها) الذي شكّل القاعدة الرئيسة لظهورِ الحداثةِ في مجتمع يُبنى على الإنتاج الممكنن، و ما ينتجُه من مصنّعاتٍ بأشكالٍ جديدة. إلا أنه مع ظهورِ المكننة، و انتقالِ البحث المعرفيِّ من دكّان الحرفيِّ إلى المختبر و الجامعات، ظهرتِ المعرفةُ التي تتطلبُ متخصِّصاً، يتمكّن من استيعَابِها و استخدامها في مراحلِ التصنيع. فبدأت تظهرُ فجوةٌ معرفيّةٌ بين الناسِ و التكنولوجيا المتطوّرة في الإنتاج الحديث. فجوةٌ بين معمارِ الحداثةِ و تصوُّراته للمصنّعات من جهة، وبين المعرفة المتوفّرة عند الناس من جهةٍ أخرى. و تفاقَمت هذه الفجوةُ عندما انتقَلَتْ المصنّعات الحديثةُ إلى بلدان العالم الثالث أو بلدان الأطراف التابعة و منها العالم العربي، (لم تنتقل، بل فرضها الأوروبي الغربي بالاحتلال العسكري الكولونيالي) و ذلك لأن شبكة الكلجريات (الثقافات) في هذا العالم، لم تكن متهيّئةً للتعامُل معها.

١١ - الحداثة، و العولمة.

١١-١- يشكّل ظهورُ المكننةِ يقولُ الجادرجي، قاعدةَ الحداثة. و هي مرحلةٌ لاحقةٌ بالمعاصرة، و امتدادٌ لها. و ما كان للحداثة و قاعدتها (المكننة) أن تظهرا، لو لم تظهر مقوّمات المعاصرة المتمثّلة بالتشخُّص و التخصُّص. لقد ظهرت المعاصرةُ في مطلعِ القرن الخامس عشر، يكرّر الجادرجي، و ظهرت معالمُ الحداثةِ في أواخر القرن الثامن عشر. و ظهرت، كامتداد للحداثة، طُرُزٌ و حركاتٌ فنيّةٌ متعدّدة، كالتجريديّة، و التكعيبية، و السريالية، و ما بعد الحداثة.

١١-٢- و العولمة، هي مرحلةٌ جديدة في تقنيَاتها، و في صيغ إدارتِها للعلاقات بين الشعوب والتحكمُ بها، يقول الجادرجي. إنّها تُبنى على تقنيَاتٍ و كلجريَاتِ (ثقافات) تتجاوزُ حدودَ الدولِ القوميّةِ و كلجرياتها (ثقافاتها) المحليّة.

لقد بُنِيَ الاستعمارُ العالمي بصيغتهِ القديمة التي سبقت العولمة، على مصالحَ استعماريةِ



واضحةِ عسكريَّةٍ و سياسيةٍ و اقتصادية، و إن تدَاخَلت أحياناً مع هذهِ المصالح، القيمُ التي جاءت بها الحركاتُ التنويرية مثل الديمقراطيَّة، و حقوق الإنسان، و احترام القانون، و حمايةِ البيئة، و التقدُّم التكنولوجي، و غيرها من مُكوِّناتِ الثورة البورجوازية في أوروبا. و العَولمة، كمرحلةٍ، في سياقِ تحولاتِ رأسِ المالِ العالميّ لإحكام السيطرة على العالم، حملت في تكوينها مقوّمات الإستعمار العالمي، و نظْرةَ الغربِ إلى ذاتِه بكونه المركزَ الوحيدَ لكلِّ التقدُّم و كلِّ الرقيّ، و كلِّ القِيَم الحضارية. فقامَت العولمةُ على مؤسَّساتٍ جديدة، مثل الإنتاج و التسويق العابران للسيادةِ القومية أو الوطنية للدول، و التطور في التكنولوجيا الإلكترونية، و في المعلوماتية، و في وسائل الإعلام. و ربَّما كان في هذا التطوُّرِ السريع بعضُ الإيجابيات. إلا أن المنتفع الأوَّل بها، هم مبتكروها في دول المركز الرأسمالي، و بعضُ المروِّجين لها في بلدان الأطرافِ التابعة، (بلدان العالم الثالث سابقاً). و أتتِ السوقُ الحرَّةُ، لتُكمِل ما بدأه مفهومُ التبادُل الحرُّ، الذي كان قد ظهر في أوائل القرن التاسع عشر مع بدايةِ الكولونياليتين الجديدتين آنذاك، البريطانية والفرنسية. فتحوَّل كلُّ الإنتاج الاجتماعيّ إلى سلع، بما فيها مُكوِّناتُ الثقافةِ و التربية، و الفنونِ، و العِمارة. سِلعٌ، يتمُّ تبادُلَها في السوقِ الحرَّة بهدفِ الربح السريعِ، و يتم الترويج لها بالإغراء و الإثارة و كلجرية (ثقافة) الصور. فارتبك الفكرُ المعماريُّ، و انزلق معماريُّون كثرٌ إلى ممارساتِ شكليَّة منعزِلَةٍ عن هموم المجتمع. فزيَّنُوا، و بهرجوا، و زيَّفوا، و أثاروا. ففَصلوا الشكلَ في العِمارة، عن واقِع وظيفة الإنتاج الاجتماعي، و عن هموم المجتمع، و روَّجوا لهذا التلوُّثِ و لهذه العبثية، في وسائل الإعلام الأكثر انتشاراً. فعمَّت العمارةُ العبثيَّة الملوّثة العالمَ بكامِله، و ظهرت بوقاحةٍ وظلفٍ في بلدان الأطراف (بلدان العالم الثالث سابقاً). و ربَّما تمثلَّت هذه العمارةُ، بأعمال فيليب جونسون **Philip Johnson** الأخيرة، و بيتر أيزنمان **Peter Eiseman**، و فرانك غراي، و برنار تشومي، و زها حديد **Zaha Hadid**. و رافقتها فكرياً كتاباتُ تشارلز جانكس الأخيرة.

١١-٣- تَطابَقَ هذا الفكرُ المعماريُّ تطابُقاً كاملاً، مع العولمةِ بكَوْنِها المرحلةَ الحاليَّة في تحوُّل رأس المالِ النيوكولونيالي، الذي جدَّد الاستتباعَ، و الهيمنةَ، و الإحتلالَ العسكريَّ المباشر. فسلَبَ المعمارَ المحليَّ خُصوصيَّته، و أبعدَه عن هموم مجتمعِه، و أغرقَهُ في كلجرية (ثقافة) الصور تُنتجِها العَولمة، و تصدِّرها إلى البلدان التابعة. و تروِّج كلجرية (ثقافة) الصور هذه، أشكالاً جاهزةً، و معرفةً سطحيَّةً، تؤدِّي إلى إهمالِ حاجاتِ المجتمع. إنَّ الخضوعَ لهذه العِمارة، أو مجرَّدُ قبولها، أو إنكار وجودها، إنّ كل هذه المواقف، تُساهِمُ في إفسادِ المجتَمع بعامَّة. و لم يظهر هذا التلُّوثُ إلا مع سلبياتِ الحداثة. و ما سلبيَّاتُ العولمةِ سوى امتدادٌ لسلبياتِ الحداثةِ يؤكِّد الجادرجي.

١١-٤- لقد ترسَّخت العولمةُ، كما سَبق و أشارَ إلى ذلك الجادرجي، مع التكنولوجيَّاتِ المتقدِّمة التي أنتَجت كمّاً هائلاً من الفائضِ. و أنتَجَ هذا الفائضُ ممارساتٍ هجينةً متدنيَّة



المعرفةِ، غير قادرةٍ على إدراك المتطلبات الجدليّةِ لدورةٍ إنتاجيةٍ سليمة. كما مكّن هذا الفائضُ، من إنتاج أشكالٍ لا تتحقّق فيها صفةُ "الإبتمال" (التوازن الأمثل)، إلاّ أنّها رُغمَ ذلك، تدومُ لمرحلة زمنية محدَّدة. و الشكلُ الهجينُ، هو شكل مصنَّع، أُعِدَّ أصلاً ليُنتَجَ بتقنيّةٍ حرفيّةٍ، و أُنتِج رُغم ذلكَ، بتكنولوجيةٍ مُمَكْننةٍ متقدِّمة. و بقدر ما أتاحت المكنَنة إنتاجَ الفائضِ، أصبحَ التصنيعُ المُمكنَنُ حراً من ضروراتِ تحقيق صفةِ "الإبتمال" (optimality) (التوازن الأمثل). و لكنَّها حريّةٌ كاذبة يقولُ الجادرجي، لأنّ التعاملَ مع المادة، أصبحَ يتحقَّق من دون امتلاك المُتعاملِ للمعرفةِ المناسبة. و هي حريّةٌ خادعةٌ يقول الجادرجي أيضاً، لأنّ المتعامُلَ لا يمتلِكُ الوعيَ الكافي، بأن صفة "الإبتمال" في المادة المتعامَلِ معها، هي ضرورةٌ للإنسان في وجوده. لقد سمحَ هذا التحرُّر الخادعُ و الكاذبُ في آنٍ واحد، عَبْرَ تجاوز ضرورة تحقيق صفة "الإبتمال"، بظهور المصنَّعات و العمارة الهَجينتين. لأن سيرورة استعمال الطاقة في الإنتاج الحرفيّ، تختلفُ جذرياً عن سيرورة استعمال الطاقةِ في الإنتاج المُمكْنن. فالإنتاجان، الحرفي و المُمكنن، يختلفان جذرياً، باختلافِ التقنيّةِ المستعمَلةِ في كلٍّ منهما لذلك أنتجا أشكالاً مختلفة. و مع انتشار العِمَارةِ و المصنَّعاتِ الهجينة، عجزَ المجتمعُ عن اكتسابِ المعرفة و الأحاسيسِ المناسبةِ للتعامُلِ مع صفة "الإبتمال" و التمتُّع بها، و أصبحَ معظمُ الناسِ أمّيين في ذوقهم و في أحاسيسهم.

١١-٥- و العِمارةُ المعاصرةُ كمصنَّع، و الممتدَّةُ في الحداثةِ، حملت معَها خللاً متأصِّلاً في تكوينها. ففي مقومات ظهورها صفتانِ، إيجابية و سلبية. و لكلٍّ من التشخُّص، و المكننة، و التخصُّص، هذانِ الوجهان المتناقضان، يؤكِّدُ الجادرجي مجدَّداً. و بقدرِ ما أعاقت هذه المقوّمات انسيابَ المعلومات بين مراحلِ الدورة الإنتاجية، أعاقت بالقدرِ ذاتِه الإنتاجَ المعماريَّ الإنسانيَّ الأليف. إلا أنها كانت في الوقت ذاته السببَ في ظُهورِ عمارةٍ متميِّزة و إن بدت نادرةً. إذ إنَّ مُعظَم ما بُني في عصرِ الحداثةِ منذ بداية القرن العشرين و حتى يومنا هذا، و على امتداد الكرة الأرضيّةِ، هو عبارةٌ عن عمارةٍ بليدةٍ لا علاقة عاطفيّة للناس بها.

١١-٦- و مع امتدادِ عِمارة المعاصَرةِ في الحداثة، ظَهرَ خللٌ متأصِّلٌ في علاقاتِ الإنتاج التي صنعتها. فلكلٍّ من التشخُّص، و المكننة، و التخصُّص، و هي الأسبابُ الحقيقيةُ لظهورِ هذه العمارة، صفاتٌ إيجابية وأخرى سلبية، يكرّر الجادرجي. و إذا تجلَّت إيجابياتها في الإنسيابِ الشفّاف للمعلوماتِ بين مراحلِ الإنتاج، و بالأداء الفكريِّ الأمثلِ خلالها، فإن سلبياتها تُسبِّبُها سدَّاداتٌ محتقنةٌ، تحولُ دُون هذا الانسياب للمعلوماتِ بين مراحلِ الإنتاج، فيُصبحُ الفكرُ عاجزاً عن الأداء المجدي.

لقد أنتَجت مقوّماتُ المعاصَرةِ بإيجابياتِها، القليلَ من الروائع المعماريّة التي تميَّزت بقيم "مُبتملة"، و حقَّقت توافقاً جدلياً بين متطلَّبات التشخُّص و المكْننةِ و التخصُّص من جهة، و بينَ متطلَّبات الحاجةِ المتمثلة بوظائفَ اجتماعيةٍ جديدةٍ من جهة أخرى. و ما لبث أن تفاقَمت سلبيات



مقوّمات الحداثة. و لم ينتهِ القرنُ العشرين، حتى أصبحَ التلوُث المعماريُ عاماً في كلّ المجتمعاتِ، و بخاصةً في العالم الثالثِ، أي في بلدان الأطرافِ التابعة. إنّ ما تمّ تشييدُه في عصرِ الحداثةِ، هو في غالبه عمارةٌ لا تتعاطَفُ مع وجدانِ المجتمعاتِ، و لا تشكّل للإنسان المتلقيّ أداةً تلبيّ حاجاتِه الإنسانية، و تهيئُ له عيشاً مريحاً، أو ملجأً إنسانيّاً أليفاً. و أصبحَ المِعمارُ المبدعُ في عصرِ الحداثةِ، متعالياً عن همومِ الناس و المجتمع، غيرُ مبالٍ إلا بهمُومِه النُخبوية.

١١-٧- فتنوعت مواقف المعماريين في المجتمع المعاصر، فظهر بينهم:

(١) المِعمار المتعاطف مع هموم المجتمع،

(٢) و التقني الماهرُ، غير المتعاطِف مع هذه الهموم،

(٣) و التقني الذي جعلَ من معرفتِه هُويتَه، فأصبح الإبداعُ عنده وسيلةً إعلامية،

(٤) و المحسِنُ الذي قام بأعمالٍ خيريّة،

(٥) والثائرُ الرومانسي، ضد المكننة ومضارها.

لقد أدّى كلُ ذلك إلى تعدُد المرجعيات بهدفِ مواجهةِ الاختصاصات الجديدة. فظهر مع المرجعيّاتِ المتعدِّدةِ هذه، عالمٌ فكريٌ خاصٌ بها، و ممارساتٌ تتمُ خارجَ لغةِ المجتمع العاديّة.

١١-٨- و مع تعدُد المرجعيات هذه، بتعدُد الاختصاصات، تعطلّت انسيابية المعرفة، و ظهرت السدّادات التي سبقَ و أشار الجادرجي إليها، فاصلةً مقوّماتِ مرحلَتَيَ الرؤيةِ و التصنيع عن المتلقّي، الذي أصبح مستهلكاً أمّياً. فقدَ المتلقّي دوره الطبيعيّ في تهيئةِ تغذيةٍ استرجاعيةٍ مناسبةٍ إلى المرحلتين الأولى و الثانية، فعُزِلَ، و أصبحَ يتعاملُ مع مصنّعات تُقدَّم له كبدائلَ جاهزةٍ، لا دور له في تصوُر تصنيعها، و في كيفية استخدامها لتلبيةِ حاجاته. فتعدَّدت متطلّبات التسويق، و استُحدث لذلكَ جهازٌ جديدٌ هو الإعلان التجاري، وظيفتُه الحقيقيّةُ إغراءُ المتلقّي، لا توجيهُه و تزويدُه بالمعرفةِ الحقيقيّة لصفاتِ المصنَّع.

١١-٩- و يعودُ الجادرجي إلى مقولَتِهِ السّابقة، إذ يؤكدُ أن الدول الغربية المستعمِرة (بكسر الميم) قد روّجت مفهومَ المركزية الغربية كمبرّر لاحتلالها البلدان الأخرى، تباعاً. و اعتبرت أوروبا عَبْرَ هذا المفهوم، أنّ الحضارة الأوروبية الغربية هي ركيزةُ التطور الحضاري بعامة، و هي أكثر رقيّاً من كلّ الحضارات الأخرى. فأعطت لنفسها بذلك شرعية سياسية مزوّرة، استخدَمتْها لتُحكِم سيطَرَتها و هيمنتَها على البلدانِ التي احتلتها. و ما العولمةُ، التي ابتدأت بالظهورِ بعد الحربِ العالميّة الثانية، سوى أحدُ مظاهرِ هذا الموقفِ الأوروبي الغربي المُتعَالي، والعنيفِ، والقامع. و انطلاقاً من هذا المفهوم الفوقيّ، أهملت عمارةُ الطراز الدولي الحديثة، الخصائص المحليّة و متطلّباتها في كل أرجاء العالم، و في البلدان المستعمَرة خاصة (بفتح الميم)، أو في بلدان العالم الثالث أو بلدان الأطراف التابعة، مما سبّب تلوُثَ البيئةِ المعمّرةِ في هذه البلدانِ، و أفرغَها من وظيفتِها الإنسانية.



١١-١٠- لم تحقّق الحداثةُ أهدافها، و تعدَّدت ردودُ الفعلِ على ما اعتبره البعض فشلاً لها. فرآها معماريون متميّزون، كهنري فان دوفلد، و فيكتور هُورتا، نمطيّةً مُمِلَّة. كما رأوا أنّ إستطيقية/جمالية المكننة، لا تلبيّ أحاسيسَهم و همومهم الجمالية. فجاءت ردةُ الفعل الأولى على هذا الفشل، عَبْرَ حركةِ الآرنوفو (Art Nouveau) التي أسَّساها، متصوّرين أشكالاً جديدة متميّزة، تهدفُ إلى تنويعِ إستطيقية/جماليّة المكننة. فأضافوا معالمَ شبه حِرفيّةٍ، إلى مصنّعاتٍ حقّقوها عن طريق التصنيع المُمكنن.

و في نوعٍ آخر لمواجهة نمطية عمارة الحداثة و أشكالها المملّة، ظهرت عمارةٌ نحتيّة تُحقّقها تكنولوجيا متقدمة، يكون للحرفة فيها دور مكمّل. و قد تمثّلت هذه الحركةُ في عِمارة انطونيو غاودي في إسبانيا، و في عمارة سانت ايليا في إيطاليا، و عمارة إريك مندلسون في ألمانيا.

١٢- الحداثة، و الطرازُ الدوليُّ في العمارة، و ما بعد الحداثة.

١٢-١- لقد ظهرت الحداثة في بداية القرن التاسع عشر مع الثورة الصناعية الأولى، هذا ما يؤكّدُهُ الجادرجي في كلِّ كتاباتِه. و كانت البدايات الفعلية مع المكتبة الوطنية في باريس 'لهنري لابروست 'Pierre-François-Henri Labrouste'، و مع مقر البورصة في أمستردام لبرلاج 'Hendrik Petrus Berlage'، و من ثمَّ، مع أعمال مجموعة 'الفرك باند' "Deutscher Werkbund" في ألمانيا، التي تأسست عند بداية القرن العشرين في ميونيخ. تبع ذلك تأسيس مدرسة 'الباوهاوس' "Bauhaus" في ألمانيا أيضاً بعد الحرب العالمية الأولى. فشهد العالم معها أشكالاً معمارية جديدة أملتها متطلّبات المكننة. و ظهرت بعد ذلك أعمالٌ مميّزةٌ لمعماريَين كبار أمثال لو كوربوزييه"Le Corbusier"، و ميزفان در روه ."Mies van der Rohe" وكان قد برز إلى جانبهم البناؤون البلاشفةُ الروس "Constructivists" أمثال ملنيكوف "Melnikov"، والإخوة فِسنين "Vesnin brothers" و تاتلن ."Tatlin" وقام على هذه الأسس المتينة، بنيانُ 'الطراز الدولي للعمارة الحديثة'.

١٢-٢- كانت حركة الحداثةِ في بدايتها اشتراكيَّة، طوباوية، إنسانية. توهَّمت بأن الفائضَ من الإنتاجِ الصناعي، سيُنتج عمارةَ البحبوحةِ و الرفَاه، التي ستعمُّ العالمَ، مؤمِّنةً الاستقرارَ و الرعايةَ و الألفة بين الناس، و التواصُل الاجتماعيَّ و الإنسانيَّ الخصبَ بينهم. فغرِقَت الحداثةُ في العِمارة، في أوهامِها الشُموليّةِ الكونيةِ هذه، و أهمَلت الخاصيَّاتِ الموضوعيةِ للأوطانِ و الشعوب. الخاصيَّاتُ الاقتصاديةُ، و الاجتماعيةُ، و الثقافيةُ، و خصائص الهَويةِ و الانتماءِ إلى الأمكنةِ، بأرضِها و ناسِها و ذاكرتها و تاريخها.

و يتوقَّفُ الجادرجي بعدَ هذا التقويم الموضوعيّ الجميلِ لأوهام الحداثةِ في العِمَارة، يتوقَّف عند ما أنتجه الطرازُ الدوليُّ للعمَارةِ من عمارة ملوَّثة لا إنسَانية، تبعث في الناس الكآبة و الغُربة. و يُذكّر بمعماريين كثرٍ كانوا أول المعترضين في بدايةِ القرنِ العشرين،



أمثال أنطونيو غودي "Antonio Gaudi" و إريك مندلسون "Eric Mendelsohn" و سانت إيليا "Antonio Sant Ellia" . ثم يذكُرُ بالمعترضين اللاحقين في منتصف القرن، أمثال هانس شارون، و لويس كاهن "Louis Kahn"، و كارلو سكاربا "Carlo Scarpa"، و أوسكار نيميير "Oscar Nemeyer" مهملاً معترضين آخرين أمثال ألفار هوغو "Hugo Alvar"، هنريك آلتو Henrik Aalto و كارلو ليفوريتا، و راج ريوال "Raj Rewal"، و جيفري باوا، و الفارو سيزا، و رفاييل مونيو، و تاداو أندو"Tadao Ando"، و غيرهم كثرٌ.

و يرى بعد ذلك، أنَّ تفاقم سلبياتِ الطرازِ الدوليّ للعمارة، قد أدّى في منتصفِ الستينات و في أوائل السبعينات، إلى نشوء حركةٍ معترضةٍ بالعمقِ، لها معماريُوها و منظّروها. و هذه الحركةُ هي حركةُ ما بعد الحداثة. و يعتبرُ الجادرجي أن منظّرَها الأوّل هو المعمار الإيطالي - الأميركي روبرت فنتوري. ثم يذكرُ من أعلامها مايكل غرايفس "Michael Graves"و باولو بورتوغيزي"Paolo Portoghesi" و ريكاردو بوفيل"Ricardo Bofill" ، و فرانس ريْما بيتيلا "Frans Reima Ilmari Petila".

و في مناقشَتِه لمواقفِ منظّري ما بعد الحداثة، الذين يرون أن عمارةَ الطرازِ الدوليّ مسؤولةٌ عن تلوثِ البيئة المعمَّرة، يؤكّد الجادرجي أن هذا النقد صائبٌ، و أنَّ عِمارة الطرازِ الدوليّ فقدت بالفعلِ رؤيتها الإنسانية، و جدليّة إنتاجِ الشكلِ فيها. إلا أنّ هذا لا يعني أنّ مقوّماتها هي فاسدة منذ نشأتها. وما فسُد أو أُفسِد، فهو دورُ المعمار في صنع عمارة تلبِّي حاجة المجتمع، و تؤمِّن له مجالات للعيش يستحُقها، كما عرَّفتها الفلسفات التنويرية، و الحركات الإنسانية التي رافقتها.

فالشكلُ في العمارة، يتابعُ الجادرجي مواصلاً سجَاله مع نظريَّاتِ ما بعدِ الحداثة، ليس مكوّناً بصريَّاً هو أساسُ الفعلِ المعماري، بل هو محصِّلة له.

و يرى الجادرجي، أن تقدُّم العلم، و الانفتاح التنويري، و الليبرالية، و حريَّة انتشار المعرفة في عصرِ النهضة، يرى أنّ كل ذلك، قد تداخلَ و تناقض مع إقدام دول أوروبا على استعمارِ البلدانِ الأخرى، و استتباعها الواحد بعدَ الآخر في مختلف أرجاء العالم. وقد أدّت هذه العلاقةُ بين المستعمِر والمستعمَر، إلى إستحداثِ مفهوم المركزية الأوروبية - الغربية. و هو مفهومٌ اعتبرَ الحضارةَ الأوروبية الغربية، أساسَ التطور الحضاري عامة، يكررُ الجادرجي في أكثر من موقعٍ في كتاباته. و قد سخَّر المستعمِرُ الأوروبي هذا المفهومَ لدعم هيمنته، و لمنح هذه الهيمنة شرعيَّةً سياسيةً و أخلاقية. و قد استمرَّ هذا الموقفُ المتَغطرِسُ المتَعالي عَبْرَ الأجيالِ، حتى ظهور العولمة بعد الحرب العالمية الثانية.

١٣- الحداثة، الطرازُ الدوليُّ للعِمارة، و العولمة، مجدَّداً.

١٣-١- يرى الجادرجي، أنّ تأثيرَ العولمة، باعتبارها المظهَرَ الرئيسَ للاستعمار اليوم، لا ينحصرُ بالسلبياتِ التي أشار إليها، بل يرى فيها مقوّمات فكرِ التنوير الأوروبي الإنساني،



و مقوّماتِ كلجرياتِ (ثقافات) معرفية متقدّمة.

و هكذا تتصفُ العولمةُ، كما يراها، بهاتين الناحيتين المتناقِضَتين. و علينا، عند مواجهتنا لعِمارة العولمة، أن نميّز بين هذين الموقفين المتناقضين. ثم يستنتج بعد ذلك، أن غلبة العناصرِ السلبيةِ، قد أدّت غالباً إلى عُزلةٍ تامّةٍ للمعمار عن هموم المجتمع. فطغى على العمارةِ مفهومُ البهرجةِ، استجابةً لمتطلّبات الثروات الفاحشة، و قد حققهَا أشخاصٌ أو مجموعاتٌ. فتمَّ فصلُ شكلِ العمارة عن واقع متطلّبات الإنتاج، و عن هموم المجتمع، و أصبحَ "الإبداعُ" تلاعباً مع أشكالٍ مجّانيةٍ هجينةٍ، جُرّدت أصلاً من مضَمُونها الاجتماعي. فأخذ بعض الأكاديميين و الإعلاميين يروّجونها كوسائل للإثارة. و من بينِ هؤلاء، فيليب جونسون "Philip Johnson" في أعماله الأخيرة، و فرانك غيري، وبرنار تشومي، ودانيال ليبسكند، وبيتر أيزنمان "Peter Eiseman"، وزها حديد "Zaha Hadid"، و غيرهم.

و ما سلبيّاتُ عِمارة العولمة، سوى امتدادٌ لسلبياتِ العولمةِ بصفتِها المظهرَ الأبرَزَ للإستعمارِ و الإستتباع، راهناً. فهي تسلبُ المعمارَ في البلد المستتبَع (بفتح الباء) خصوصيّته، و تُبعِدَه عن هموم مجتمعه، و عن مواجهةِ التلوُثِ المعماريّ في هذا المجتمع بخاصة. و قد ابتدع سوقُ العولمَةِ ثقافةَ الصورةِ، يُنتجها البلدُ المستعمِر (بكسر الميم) و يصدِّرها إلى البلدان المِستعمَرة (بفتح الميم). و يرى الجادرجي أنّ هذا لا يعني أبداً أنّ عِمارة العَولمة هي سلبيةٌ بشكل دائم. فهناك معماريون آخرون يسعون للتحاور مع المجتمع مثل نورمان فوستر "Norman Foster"، و رنزو بيانو"Renzo Piano" و غيرهما.

١٣-٢- و قد سبقَ العولمةَ الاستعماريَّةَ اليوم، و سبقَ تأثيرَها المدمِّر، تياراتٌ فكريَّة بارزةٌ، أهمُّها تيارُ ما بعد الحداثة، مع روبرت فنتوري وكتابةُ عن "التناقضِ و التعقيدات في العمارة".

لقد رأى فنتوري في نقده، أنَّ الطراز الدولي للعِمارة الحديثة، هو غيرُ قابلٍ للإصلاح، لأنه غيرُ قادرٍ على استيعابِ التنوُّعِ، و التعقيدِ، و التناقضِ، الموجودةِ كلها في العمارة. و قد تميَّز داخل تيار ما بعد الحداثة، معماريون بارزون أمثال باولو بورتوغازي ، و ريكاردو بوفيل، و مايكل غرايفس، و غيرهم، من دون أن ننسى روبرت فنتوري، بالتأكيد.

١٣-٣- لقد أدى تفاعُلُ السلبياتِ المتأصّلة في تكوينِ الحداثة، إلى إرباك الفكرِ المعماري بعامة في مرحلة العولمة. فانزلقَ معماريُون بارزون إلى ممارساتِ شكلية صافيةٍ، كما لو كانت مهمَّةُ العِمارة تنحصرُ في شكلِها. فابتعدُوا عن هموم المجتمع، و انصرَفوا إلى ممارساتِ لا تهتمُ إلا بالبهرجةِ و الإثارة، إرضاءَ لنزواتِ أصحابَ الثرواتِ الفاحشة من أفرادٍ أو جماعات. فانجذبَ كثرٌ من الأكاديميين والطلبة، إلى عِمارة الصورة هذه، وإلى الشكلياتِ البصريةِ المجانيَّةِ.

١٣-٤- و من المفيدِ ربَّما في هذا السياق، التذكيرُ بدورِ مدرسة البوزار "Les Beaux



"Arts" الباريسية في هذا المجال. لقد عمّمت هذه المدرسةُ منحى الاستمرارِ في استنساخِ طُرُزٍ هجينة. و استمرَّ تأثيرُها من منتصَفِ القرنِ التاسع عشر متجاوزاً منتصفَ القرنِ العشرين.

لقد تنكّرت هذه المدرسةُ، للتغيير الجذري الذي حصل في تكنولوجية الإنتاج، و تعاملت بسلبيةٍ فاقعةٍ مع متطلّبات المكننة، و مع مسائلَ اجتماعيةٍ هامَّةٍ ظهرتْ مع توسُّعِ العمرانِ الذي تطلّبه الإنتاجُ الرأسمالي المُمَكْنن، و نزوحِ سكّان الريفِ إلى المدن. و رافقت المكننةَ إشكالياتٌ اجتماعيَّة كُبرى ظهرَتْ مع الرأسماليةِ، و مع الإنتاج الصناعيّ الحديث، و مع توسُّع التجارة الدولية و توسُّع الكولونيالية على المستوى الدولي. و برز في خضمِّ هذه المتغيرات، معماريون طليعيّون روّاد أمثال ليون بروست "Leon-Henri Prost"، و برلاج "Hendrik Petrus Berlage"، و أُود ' Jacobus Oud '، و توني غارنيه "Tony Garnier"، و أوغوست بِرْريه " August Perret"، الذين مهّدوا لظهور حركة العمارة الحديثة. هذه الحركةُ التي حققَّتْ، للتذكيرِ مرّةً أُخرى، مع مدرسة الباوهاوس في ألمانيا و مع غيرها، أشكالاً معماريَّة و صناعيَّة متوافقةً مع متطلّباتِ المكننة، مما أدى إلى تحقيقِ صفاتِ "إبتماليةٍ" جديدة، ربّما لا تقل أهمية بالنسبة لتطور العمارة ، عما حققته قبلها حضاراتُ المُدنِ المتمثلة بعِمارة وادي الرافدين السومريّةِ و البابليّة، و العمارة المصريّة الفرعونية، و العمارة الإغريقية، و العمارة الرومانية.

١٣-٥- و مع معماريّين حداثويّين طليعيّين أمثال لو كوربوزييه، و ميزفان در روه، و والتر كروبيوس، و غيرهم، في أميركا، و في روسيا السوفييتية، و في النمسا، و في هولندا، تأسست حركة الطراز الدولي للعمارة الحديثة. و يمكن اختزالُ حركةِ الحداثة في العمارة بكونها:

(١) توافُقُ سيرورةِ الدورة الإنتاجيةِ مع متطلّباتِ التصنيعِ الممكنن،

(٢) ليبراليةُ و اشتراكيّةُ الموقفِ حيالَ هموم المجتمع. لقد افترضتِ الحداثةُ أن يكونَ جميعُ الناسِ متساوين بقدرٍ مناسبٍ في حياتهم اليومية. كما افترضَت أنَّ في قُدرةِ المكننةِ تهيئةُ عمارةٍ صحيَّةٍ إنسانيةٍ لكلِّ أفرادِ المجتمع. و افترضَت، أنّه على المعمار و على الدولة، تهيئةُ عمارةِ رفاهٍ، و رعايةٍ اجتماعية شاملة. لقد عبّر عن هذه الافتراضات لو كوربوزييه في مواقفه كمعمار، و كإستطيقي / جمالي، و السويسري هانس مِيَير " Hannes Meyer" كموقف سياسي.

١٤- عودةٌ إلى ما بعد الحداثة.

١٤-١- ستُكرِّر مع الجادرجي القولَ، بأنَّ تفاقم سلبياتِ عَمارةِ الطرازِ الدوليّ، قد أدّى، في منتصفِ الستينات، إلى ظهورِ فكرٍ معماريٍّ جديدٍ، هو فكرٌ، ما بعدِ الحداثة. و كانَ المنظّرُ الأولُ لهذا الفكرِ، المعمار روبرت فنتوري، الذي رأى، أنّ عمارةَ الطرازِ الدوليّ الحديثة، هي غيرُ قابلةٍ للإصلاح، و دعَا إلى إدخالِ معالمَ مقتطفةٍ من طُرُزٍ متنوّعةٍ، في تكوين شكلِ العمارة، ليعبِّر بذلكَ عن التناقضاتِ و التعقيدات، الموجودةِ موضوعياً فيها.



دعا فنتوري، يقولُ الجادرجي، إلى تحريرِ صياغةِ الشكلِ من ضروراتِ جدليّة الحداثة، فأنتج بذلك طرازاً يقومُ على اللَّصقِي و الانتقاءِ. و أصبحتِ الممارسةُ، بفعلِ هذا التنظيرِ يتابعُ الجادرجي، مجالاً لتصوُّرِ منفردٍ غير مبالٍ بهموم المجتمع، وسمَّى هذا الطراز بـ ما بعد الحداثة.

و ظهر هذا الطرازُ في أعمالِ فنتوري في أمريكا، و باولو بورتوغيزي في ايطاليا، و ريكاردو بوفيل في إسبانيا، و ريم بيتيلا في فنلندا و غيرهم. إنّ قولَ مُنظِّري ما بعدِ الحداثة، بأنَّ الطرازَ الدوليَّ للعمارةِ الحديثةِ، هو المسؤول عن تلوُّثِ البيئة المعمَّرة هو قولٌ صحيح. ذلك أنّ عِمارة الطرازِ الدولي فقدت إنسانيتها و جدليّة تصوُّرِ أشكالِها. إلا أن هذا لا يعني أنّ مقوّماتها هي فاسدةٌ في أصلها يقول الجادرجي. لقد أُفسد دور المعمارِ، يكرّر، في تلبيةِ تطلُّع المجتمعِ إلى عِمارةٍ إنسانيةٍ، كما عرَّفتْها فلسفةُ عصر التنوير.

١٤-٢- و كان من الطبيعي إزاء هذا التدهور في عمارةِ الطرازِ الدوليّ، و قبل كتابات روبرت فنتوري، أن تظهر ردودُ فعلٍ قاسيةً ضدَّها، خصوصاً بعد الحربِ العالمية الثانية، تريدُ إعادتَها إلى خاصيّات الأمكنة التي تنشأُ فيها. نخُص بالذكرِ أعمال لويس كاهْن، وكارلو سكاربا، وألفار آلتو Alvar Aalto، و أوسكار نيمبير Oscar Niemeyer، و غيرهم كثر، يكرّر الجادرجي.

١٥- العمارة الحديثة، و ميزات الأمكنة، و خاصيّات العمارة المحليّة.

و بعدَ الحرب العالمية الثانية أيضاً، ظهرت ردود فعلٍ أخرى، بمواجهةِ عمارة الطراز الدولي الحديثة.

من ردود الفعلِ هذه، حركةُ إعطاءِ الشكل في العمارةِ ميزاتٍ و خصَائصَ محليَّة، بما يُنتج التنويع و الخصوصية. فيتم تجنُّب التكرار و التغريب في آن واحد. تمثَّل هذا النهج في عمارة كونستانتينيدس في اليونان، و ألفار آلتو في فنلندا، و هانس شارون في ألمانيا، و لويس كاهْن في أمريكا، و كارلو سكاربا في ايطاليا، و أوسكار نيميير في البرازيل، و ساكيو أوهاتي في اليابان، (و راج ريوال في الهند، و كارلو ليغورتا في المكسيك، و جيفري باوا في سريلانكا، و ألفارو سيزا في إسبانيا، و تاداوو أندو في اليابان)، و رفعة الجادرجي (و قحطان عوني، و محمد مكيَّة) في العراق، وراسم بدران (و جعفر طوقان و فاروق يغمور، و أيمن زعيتر) في الأردن ، (و أنطون تابت، و فريد طراد، و جوزيف فيليب كرم)، و عاصم سلام، في لبنان و غيرهم كثرٌ.

بيروت في ٢٣/٤/٢٠١٢
رهيف فياض



مقدمة المؤلف

حاولت أن أبيّن في كتابي المعنون "شارع طه وهامر سميث" أنه لا بدّ من كتابة سيرة التطور الفكري للحركة المعمارية بالعراق. تلك الحركة التي لم تعاصرنا نحن الإثنين أنا و قحطان عبداللّه عوني فحسب، بل كان لنا نصيب في خلقها و تطويرها. و الذي أكتبه الآن ما هو إلا حكاية ظهور نواة فكريّة و رواية بعض النبذ لتطلّعات تجمّعت بمرور الزمن ـ ممارسة و تجربة خبرة ـ حتى باتت أشبه شيء بمدرسة لها قواعدها و تأكيدها في داخل العراق و خارجه. غير أن الذي أكتبه ليس تاريخاً لهذه الحركة أو المدرسة، بل هو محاولة لتدوين سيرة معمارية كما أدركتها شخصياً مع خلفياتها التي عايشتها بنفسي «شارع طه و هامر سميث» (٦/ ١٩٨٥).

هكذا إذن، كنت قد رويتُ في شارع طه و هامر سميث، بعض أحداث و كيفيّة استحداث نواة فكرية لموقف تجاه العمارة، مع بيان توضيحي بصدد نظريّة جدليّة العمارة التي وضعتها سنة ١٩٥١. إلا أنني في هذا الكتاب «الأخيضر و القصر البلوري»، سأحاول التعرض إلى مسألتين: **أوّلهما** كيف تطوّرت النواة الفكريّة التي أشرت إليها آنفاً، أي نظريّة جدليّة العمارة، موقفاً فكرياً و ممارسة، لا من العمارة فحسب، بل من المجتمع ككل، لأنه هو الذي يهيّئ ظروف التعامل، حيث يتم إنتاج العمارة. المسألة الثانية، هي وصف للأبنية التي أنجزتها مع زملائي العاملين معي، تحت الظروف الاجتماعية يومذاك. المقصود بالظروف الاجتماعيّة، مختلف المقوّمات الاجتماعيّة التي لها تماسّ مع كل من العمارة و المعمار، و كذلك التفاعل المباشر معهما. تشتمل الظروف الاجتماعيّة، على الواقع



التكنولوجي للإنتاج، و الواقع السياسي، و تأثيره في الفكر المعماري، بالإضافة إلى الظروف التجارية و السوقية و المهنية، التي تشمل الممارس، و موقف المتلقي تجاه المهنة، و تجاه المعمار كممارس، ثم حاولت أن أتبسَّط في المؤثّرات المحلية و الدولية و أدوِّن البعض منها، المعمارية منها و الفنية عموماً التي أثَّرت في عملي، كممارس مهني و مصمم، و في الوقت عينه أودّ أن أشير بأنّ هناك مؤثّرات أخرى كثيرة، لم أدوّنها أولاً اقتصاراً للنص و ثانياً، و ربما السبب الأهم لأنني كنت إما أجهل أهمّيتها، كليّة، و ربّما ما أزال أجهل بعضها، أو أنني لم أعِ حقيقة ماهيتها بالنسبة لي، على الرغم من دورها الأكيد في تكييف موقفي الفكري و التصميمي من العمارة.

و في استهلال شارع طه و هامر سميث بينت أنّ ما دوّنته، و ما سأدونه لاحقاً أي في هذا الكتاب، ما هو إلا محاولة لتدوين سيرة معمارية، كما أدركتها أثناء وقوع أحداثها و بالصور التي بدت لي آنئذٍ، و بالصورة التي أتذكّرها ساعة الكتابة. وفوق هذا وذاك، فإنني لم أسعَ إلى تدوين كل الأحداث، و إنّما اخترت منها ما أردت بيانه و إبرازه، لأنني هكذا كنت قد رأيت أولويات الواقع.

هذا الكتاب، إذن، لا يسرد تاريخ العمارة بالعراق، و لا يسرد تاريخ ما تعرّضت له، أو ما قمت بممارسته، فكتابة التاريخ تتحدّد بأصول متّفق عليها أكاديمياً. لم ألتزم بذلك، و إنما اتّخذت طريقاً موازية لها.

بيد أنّ هذا الكتاب لا ينحصر بمسألة واحدة، أو بموضوع بعينه، و إنما يتوسع، ليشمل ممارسة دامت أكثر من ربع قرن، ١٩٧٨/٥٢.

تتركز الممارسة، كما تراءت لي في أربعة عناصر، هي:

١ ـ موقف المعمار الممتهن من الممارسة، و ظروفها الاجتماعية.

٢ ـ موقف المجتمع من الممارس، و من الممارسة.

٣ ـ الموضع التكنولوجي القائم في القطر، لكل مرحلة، و تطوره، و مقدار ارتباطه بالتقدّم الجاري في العالم الخارجي.



٤ ـ المؤثّرات الفكريّة المحليّة و الدوليّة في مختلف الحقول الفنية و المعمارية.

الترابط و التفاعل بين هذه العناصر شديد التعقيد، و حتى يمكن الوقوف عليها، لا بدّ من فكرٍ واعٍ، و ملمّ بمختلف نواحي الأحداث، و مجرّد من أيّ تحيّز من أي نوع، و بذا يمكن التعرف عليها و تحليلها، وبالتالي إبداء الرأي بموضوعية.

هل أنا يا ترى، مؤهّل لذلك؟ الجواب ببساطة: لا. ذلك لأن لي موقفاً من الأحداث، و على هذا فأنا طرف، و تسبّبت في مولد قسم منها، و بذلك لا أدّعي موضوعية المؤرّخ الحق. أختلف عنه، لأنني صاحب الممارسة الفعلية، و بذلك أهيّئ بعضاً من وثائق المؤرّخ. لأقول إنّ الأحداث هي التي أنجبتني، فأصبحت عنصراً في الوثيقة التي سيعمل عليها المؤرّخ و في الوقت عينه، فأنا مولّد لها، إن صحّ التعبير. و أختلف عن المؤرّخ أيضاً. في كون العمارة، تحمل في ثناياها صفات، كفن وتكنولوجية، عاطفة و مزاج، تتعلّق بالمصمّم بالذات كفرد، كتعامل و تفاعل، و مواقف فكرية، لا يحسّها و لا يدركها المؤرّخ و الناقد على حدٍّ سواء. إنما يحسّها و يدركها فقط، ذاك الذي قام بها، لأنّها تكمن داخل مخيّلته، وهي غير قابلة للنقل للغير، لأنّ تماس الغير مع إحساس المصمّم لا يتمّ إلا عن طريق ما جسّده، و يظهر ذلك الإحساس في المادة الجامدة بعد أن عمل عليها المصمّم ذاته، مباشرة أو عن طريق التوسّط، لأنّ الممارس هو الوحيد الذي يتمكّن أن ينقل لغيره و لو بعضاً مِمّا شعر به، و أحسّه و فكّر به، أثناء عمليات التصميم.

و على هذا فأنا كممارس أهيّئ قسماً من الوثائق للمؤرّخ، فيترجمها و يحلّلها، مع وثائق أخرى يضع عليها يده. إذاً، أنا الفاعل لجزء من الوثائق التي يرجع إليها المؤرّخ. من هذا المنظور تؤلّف أحاسيسي، عاطفتي، معرفتي، درايتي، سلوكي، مزاجي، وغيرها من النواحي الذاتية التي تفاعلت مع الأحداث، بعض وثائق المؤرخ. إذن في هذا الكتاب، موقفان: **أحدهما**



يسعى جاهداً إلى الموضوعية، فعن طريقها تُفهم ماهية الأحداث و كيف تترابط و تتفاعل. و بموجب هذه المعرفة يتيسّر التعامل المستند إلى العقلانية. أما **الموقف الثاني**، فهو العاطفي المزاجي الذي تمكّنت بواسطته من التعاطف والتمازج، مع تلك العاطفة، وذلك المزاج هو الذي كان قد صبّهما المعمار، و الفنان، المعاصر و القديم، الزميل و الغريب، في مادة الشيء، كشيء قائم و جامد، كالعمارة و النحت و الصنائع عامة، أو في حركة جسم الإنسان كالرقص و الغناء و الرقص الإيمائي.

كانت العلاقة إذن بين الموقفين، تتراوح بين الموضوعية و الذاتية، في ذبذبة، لا تحكُّم لي فيها في كثير من الأحيان.

قد يكون من المفيد، أن أعرض ما هو نهج الكتاب، و فحوى الفصول، وتسلسلها، و ترابطها، و ظروف الكتابة.

يتناول الكتاب الأحداث، و كذلك الفكر الذي تعرّضت إليه في الحقبة الزمنية، بين ١٩٥٢ـ ١٩٧٨. وضعت هيكل الكتاب، بعد أن أكملت شارع طه و هامر سميث» مباشرة، أي في شهر شباط ١٩٨٠ في سجن أبو غريب.

تضمّن الهيكل ثلاثين فصلاً. قدّمت الفصل الأول، إلى عطا عبد الوهاب[1]، و أكمل تدقيقه في ٢١/ ٤/ ١٩٨٠. ثم توالت فصول أخرى تباعاً، فأكمل تدقيق الفصل الثاني و العشرين في ١٨/ ٨/ ١٩٨٠، قبل نقلي بيومين إلى الجهة الأخرى من الجدران التي كانت تحجب منظر الأشجار.

ثم أرسلت له خمسة فصول أخرى و أكمل تدقيقها، في ٩/ ١٠/

---

(١) **عطا عبد الوهاب** (١٩٢٤ ـ)، تخرّج من كلية الحقوق ببغداد، ١٩٤٤، و عمل حاكماً في القضاء العراقي لمدة خمس سنوات، عمل بعدها في السلك الدبلوماسي لسنوات عدة منها أربع بنيويورك انتمى فيها إلى جامعتَيْ نيويورك و كولومبيا لدراسة القانون الدولي و الآداب و الفنون.

له ترجمات كثير لروائيين عالميين منهم غراهام غرين و فرجينيا وولف و غيرهما. و قام بتحرير كتاب صورة أب و كتاب شارع طه و هامر سميث ـ بحث في جدلية العمارة، و كذلك هذا الكتاب، إذ تربطه مع رفعة الجادرجي صداقة قديمة، تجدّدت هذه الصداقة في سجن أبي غريب، و هو الذي شجّع رفعت على الكتابة.



١٩٨٢، أي قبل إطلاق سراحه من سجن أبو غريب بيومين.

و بهذا نكون قد أكملنا سبعة و عشرين فصلاً، قبل أن ألتحق بجامعة هارفرد بأيام قليلة.

لقد زعمت في كتاب شارع طه و هامر سميث و من ثمّ لاحقاً: بأنّ العمارة ما هي إلا ذلك الجسم المادي الذي يستولد للوجود حصيلة إنتاج اجتماعي حقيقي مادي وصفة هذا الإنتاج هو تعامل فرد أو مجموعة من أفراد مع مادة معينة. إذاً، ابتداءً، علينا أن نبحث في صفة هذا التعامل و نستقصي عن ظروفه.

وجدت النظرية التي اعتمدها كلا الطرفين، اليساري واليميني، المادي و المثالي، قد افترضوا مسبقاً، بأنّ الفن يستند عموماً على عنصرين هما: المحتوى و الشكل. و لكن حين أخضعت هذه الفرضية للتمحيص و التدقيق و البحث وجدتها قاصرة عن تفسير الواقع. و هذا بالضبط، ما قمت به أثناء الدراسة بلندن، فطرحت بديلاً عن تلك الفرضية، و فحواه: أنّ مقوّم العمارة كجسم مادي، لا يتألّف من عنصرين متجانسين، أو متناقضين، أي المحتوى و الشكل كما يظهره الموقفان المادي و المثالي، بل إنّه جسم مادي حقيقي تولّد حصيلة لتفاعل جدلي بين مقررين هما: المطلب الاجتماعي و التكنولوجية الاجتماعية، و ما الشكل إلا مظهر ذلك الجسم المادي، بعد أن يتم التفاعل و يركد، و ما المحتوى إلا أحد مقوّمات المطلب المتفاعل.

المطلب الاجتماعي يضمّ المحتوى، و جميع المقوّمات الاجتماعية، التي تدرك ضرورة الإنتاج، و تطلبه لسد حاجة معينة، بما في ذلك مختلف الجوانب الماديّة و العاطفية، الغيبية، الأوهام، أي النفعية و الرمزية و الإستاتيكيّة. و من ناحية ثانية، فإن الإستاتيكيّة تشمل شكلية الشكل كحاجة، مثل العناصر التكوينية للشكل و غيرها من مقومات الإستاتيكيّة. و المقصود بالتكنولوجية الاجتماعية هنا و هي المقرّر الثاني، مكننة الإنتاج، و إمكاناتها المتزامنة مع مطلب اجتماعي، لجهة معينة، فرداً أو مجموعةً. و تشتمل كذلك على المعرفة و المهارة، و ظروف الإنتاج، بما في ذلك، توفّر المواد، و توزيع العمل، في مرحلة محدّدة من تاريخ ذلك المجتمع.



ما أن يدخل هذان المقرران في تفاعل جدلي متبادل، لكلٍّ دوره في التفاعل، و بهذا يكونان سبباً مباشراً لتوليد كلّ منهما الآخر أو توليد ظروف خلقه الضرورية، حتى يتمّ تغيّر مادة معيّنة من حالة فيزيكيمياوية إلى أخرى. و الحصيلة من هذا التفاعل هو استيلاد الصنيع الذي يؤلّف المادة المناسبة، هيئةً و جسماً.

العمارة حصيلة تفاعل المقرّرَيْن، و هذا ما أشرت إليه مراراً. و بما أن هذه الفرضية، تستند إلى مفهوم جدلي، لتفسير الظاهرة، سمّيتها نظريّة جدليّة العمارة، و ظهرت في كتاب شارع طه و هامر سميث.

باشرت الممارسة العام ١٩٥٢، بعد عودتي إلى بغداد. كنت متشرباً بهذه النظرية، و كانت الدليل الأول الذي أرجع إليه في معالجة مختلف التعاملات، في الممارسة التطبيقية و النظرية، بما في ذلك، التعرّف على صفات العمارة المعاصرة، التحدارية و القديمة.

أما بالنسبة إلى الممارسة في المجال النظري، فكنت أبحث، و أستقصي، كلّ مقرّر بمعزل عن الآخر ما هو المطلب لذلك المنشأ أو ظروف تلك الحقبة موضوع التحليل و الدراسة و الطرز التي استولدت فيها؟ و ما هي طرائقية الإنتاج؟ ما هي صفات الوظائف و كينوناتها، النفعية و الرمزية و الإستاتيكيّة، التي تؤلّف بمجموعها المطلب، و يتعيّن تحقيقها كتجسيد مادي معماري تشبع عن طريقه الوظائف ذاتها بتعامل مناسب مع هذا التجسيد من قبل المتلقي، و بالتالي: كيف تتفاعل كل من هذه المقوّمات، في ما بينها، و هي التي تؤلّف بالنتيجة، المقرّر الأول ـ المطلب الاجتماعي ـ كقطب جاهز للتفاعل مع القطب الآخر ـ التكنولوجية الاجتماعية. و من ناحية أخرى، كيف يتم تحقيق ذلك الجسم، الذي إنْ كمل و تمّ، يهيئ الظروف المادية، لإشباع المطلب. بعبارة أخرى، ما هي التكنولوجية التي إنْ تفاعلت مع المطلب، و المواد المتوفّرة و المستحدثة، و إمكانية توفيرها، و المعرفة الضرورية للإنتاج، و توزيع العمل، و العلوم الواجبة التي تدعم التفاعل مع المادة، و تفاعلها، و مهارة الفرد، و أخيراً كيف يتفاعل هذان المقرران،



ليحدثا تغيّر المادة الخام، من حالة إلى أخرى، من طين إلى طابوق، فدار، من شجرة في حقل أو غابة، إلى خشب فكوخ، من ذهب خام إلى خاتم ذهبي، من حديد خام، إلى مِلعقة طعام؟

في الحقبة الزمنيّة ٥٢ ـ ١٩٦٣ التي تغطّي الجزء الأول من الكتاب، أي من الفصل الأول، حتى الثامن عشر، كانت همومي الأولى، تتلخّص في الوصول إلى حلول تطبيقية معمارية، تتوافق مع البيئة الاجتماعية القائمة، و مع التطور الحاصل، و علاقته و ترابطه مع الغرب و الحداثة. لذا لم تشكل النظرية لي آنذاك، هماً ملحاً.

لكن بعد أن تفرّغت للعمل المهني، بمعزل عن الوظيفة الحكومية بعد العام ١٩٦٣، و بعد أن توفّرت لي، فرصة أوسع للدراسة و التنقل، لغرض الاطلاع على الأبنية التحدارية، و الآثارية، و بعد الاهتمام بالنظرية العامة المتعلقة بالمعرفة الإستاتيكيّة، أخذت الهموم النظرية، تستحوذ حتى على برنامجي اليومي، أي أصبحت الممارسة مزجاً بين التطبيق الحقلي و النظري، أصبحت تفاعلاً بين تساؤل و قناعة، بين إحباط و نشوة تحقيق، فتنوعت المفاجآت بين قناعة في نضج مسألة و إخفاق في أخرى.

الجزء الثاني من الكتاب، يغطي السنوات من ٦٣ لغاية ١٩٧٤، و فيه سرد لهذه التفاعلات في الموقف، و التعامل مع العمارة، كخشب، و حديد، و كونكريت، و زجاج، و قماش، و جلد، و التعامل مع الناس و الزبون المعني، مع الصديق و المنافس، مع الموظف و النقابي و الشرطي، و مع العاملين معي في المكتب، و في موقع العمل، و في اللقاءات الفكرية، و في التأرجح بين الإنجاز و الإثباط. و في كل ما تقدّم، كان سندي النظري، يستند إلى ذلك الذي استنبطته سنة ١٩٥١ في جدلية العمارة، باستثناء ما يتعلق بنظرية القيمة التي عالجت بعض نواحيها، في الفصل السادس و العشرين، المعنوَن: "هدريان و الأخيضر." كان ذلك في بداية السبعينات.

امتدت المؤثّرات إلى مختلف الطرز، و المجالات الفنية، و الفكرية



عامة التي امتدت، و شملت حتى أبسط الصنائع، محليّة كانت أو غير ذلك.

لا يمكن لي أن أدّعي بأنني دوّنت، أو بينت ما كانت عليه تلك المؤثّرات، كما لا أدعي، بأن ما بينته، هو المؤثّر الحقيقي الفعّال، و لا شيء غيره. إلا أنني ببساطة حاولت أن أبيّن أهم ما يمكنني تذكره، و ظهرت أهميته أثناء الكتابة.

سيجد متصفّح الكتاب، على الفور، بأنني دونت المؤثّرات التصميمية، و لم أذكر المصادر النظرية، أو التاريخية التي اعتمدت عليها، أو تلك التي كان لها دور ما، في تكوين فنّ العمارة خاصة، و من الإنتاج و علم المعرفة عامة.

لماذا لم أبيّن المصادر في المجال النظري؟ يقودني هذا السؤال إلى السمة الثانية في الكتاب.

لا بدّ لي أولاً، أن أوضح، كيف قرأت، ولماذا بحثت في الماضي، و بالأخص في الحقبة الزمنية التي يتناولها الكتاب. قبل كل شيء، لم أكن مؤرّخاً و لا فيلسوفاً و لا باحثاً اجتماعياً، أو أنثروبولوجياً، بل أنا معمار فحسب. أسمع كلام الناس و أنصت إليهم، أدرس تراثهم، و معالم تحدارياتهم، أحزن وأفرح معهم، بمعزل عنهم و معهم، أتعرّف على التكنولوجيا المعاصرة، أنا فرد متشخّص و متفرد و أنا واعٍ في التشخص الذي أتمتع به و أقصده، و بانفراد أقوم بصهر هذه المعطيات و أضع الخطة.

في كل سطر كتبته، بل و في كل خطّ رسمته، كانت ثمة مؤثّرات. دونت مؤثرات الخط، لأن الخط مجال عملي، و لو حاولت تدوين مؤثرات السطر الآن، لوجدت تدوين تلك المصادر، لا يخضع إلى منظومة بيّنة الاستقامة، لأنني أخشى أن أهمل بعض تلك المصادر سهواً، وقد تكون مصادر مهمة بالنسبة إلى الباحثين و القراء على حد سواء. إنّ تبويب المصادر، و تدوينها لم يكونا ضمن منهجي في البحث آنذاك. و ما كان البحث أصلاً إلا لدعم النهج التصميمي. و إن كان نهجاً اعتمدته و أغنته متعة التعرّف على الجديد و توليده.



ربما من المفيد أن أبيّن ملاحظة، تتعلّق بموقفي إزاء المؤثّرات التنظيرية في الحقبة التي يغطّيها الكتاب، أو موقفي عموماً من التنظير في حقبة الممارسة. انصبّ اهتمامي، أكثر ما انصبّ في التمكّن من تفسير ظاهرة العمارة و التعرف عليها، و ترابطها مع المجتمع. فدراستي للنظريات، سواء قبول أو رفض لها، اعتراض عليها، أو تأثر بها، لا تخصّ النظرية ككلّ، و لا الموقف الفلسفي ككلّ، بل إنها انحصرت في تفسير هذه النظريات، لظاهرة العمارة، و هكذا اقتصر اهتمامي في ما وجدت فيها من تفسير مقنع لتلك الظاهرة، و هي ـ بلا شك ـ همي الأساس. فعندما أذكر هذا الفيلسوف، أو ذاك، أو حينما اتبّسط في ذكر هذه الفلسفة أو تلك، فأنا لا أشير إلى ما وراء هؤلاء من مواقف، و إنما قصدت مواقف لها علاقة بالعمارة فحسب، و بقدر ما للموضوع النظري الذي يخصّها و الذي كنت في دور معالجته.

لا أدّعي أنني أتمتّع بالصفات الموضوعية التي يتحلى بها المؤرخ المعاصر الحقّ فموقفي يراوح بين الموضوعية، كواسطة للمعرفة الحقيقية للواقع، و هو إرادي، و بين الذاتية كمزاج عاطفي، أتعاطف بواسطته مع عاطفة الآخرين. باختصار إنّه موقف غير مبرمج لا في حدثه، أو مواقيته، أو ألوانه.

مارست العمارة، على ضوء نظرية جدلية العمارة، و كانت دليلي الفكري الذي استرشدت به، في المجالين: التطبيقي العملي، و في تفسير كلّ من الأحداث التي تعرّضت لها خاصة، و في تفسير العمارة، كظاهرة اجتماعية عامة.

فإني إنْ تمكّنت، بهذا العرض، أن أبيّن بعض ما تم في التطبيق العملي في مجال العمارة و التنظير في العراق، و في حقبة الممارسة، فإنني قد أكون بهذا قد سجّلت بعض أحداث إحدى المهن الجديدة التي تسعى إلى مدّ جذورها في القطر، قلت جديدة، لأن الإنتاج بالعراق ـ و العمارة كالفنون الأخرى و الصنائع ـ كان في تلك الحقبة في دور انتقال، من العلاقات الاجتماعية الحرفية، إلى العلاقات الصناعية المعاصرة، و هي لمّا تزل في



هذا الدور، بل أذهب أبعد من ذلك فأزعم بأنّ كيان المجتمع و بنيته، في حالة انتقال من القرون الوسطى، و ما تتضمّن من فكر و مواقف من الوجود. و لم يصل بعد إلى المعاصرة، أما التطوّر الذي طرأ على العمارة، فما هو إلا أحد مظاهر هذا الانتقال.

إذاً، من أهداف هذا الكتاب، توثيق بعض أحداث هذا التغيّر، و إن كان نابعاً من منظور ذاتي خاص، و صادراً عن موقف معين.

رفعة الجادرجي

كامبردج، ماسجوست ١٩٨٨



الجزء الأول




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الأول

مع قحطان

قال لي قحطان[1] بأنّ أخباره كثيرة، حيث صمّم و شيّد دوراً عديدة. و قال إنه يقضي وقتاً ممتعاً و العمل كثير. و سألني ماذا سأفعل. ثم عرض عليّ مكتبه قائلاً أنّ بوسعي استخدامه حتى أدبّر أموري، و أتمكّن منها، و أضاف إنه معجب بأعمال «ألن»[2] و سيأخذني ليطلعني على أعمالها، فقلت

---

(1) **قحطان عبد الله عوني**، (٢٦ ـ ١٩٧٢) ولد ببغداد و درس العمارة في جامعة بيركلي بأمريكا (٤٦ـ ١٩٥١). فتح مكتباً هندسياً ببغداد شاركه فيه المعمار عدنان زكي أمين، العام ١٩٥٨، و من ثم المعمار عبد الستار عيّاش حتى وفاته. أعماله كثيرة. أهمّها بناء مسكن شقيقته العام ١٩٥٣ و عمارة الأوقاف في الشورجة، و عمارة ناجي جواد الساعاتي العام ١٩٦٢، و مكتب الخطوط الجوية العراقية بلندن العام ١٩٦٣ و تصميم الجامعة المستنصرية العام ١٩٦٦. بالإضافة إلى العمارة كان قحطان رساماً متميّزاً و عضواً من جماعة بغداد التي رأسها جواد سليم.

(2) **ألن جودت** (١٩٢١ ـ)، أمريكية المنشأ و عراقية بحكم الزواج. حصلت على درجة البكالوريوس بتاريخ الفنون من كلية فاسار Vassar College بنيويورك، ١٩٤٢، و على درجة الماجستير بالهندسة المعماريّة من جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية. عادت إلى العراق مع نزار علي جودت بعد زواجها منه و قامت بعدة أعمال هناك أهمّها مبنى الهلال الأحمر، ١٩٤٩ و مبنى المدرسة الأمريكية للبنات (ثانوية بغداد في ما بعد)، ١٩٥٦. غادرت العراق نهائياً العام ١٩٦٩ و سكنت بروما حتى العام ١٩٧٣ و هناك قامت بتصميم مشروع "أورته" وهو أرض مساحتها ١٨٠ هكتاراً مقسمة إلى ١٤ داراً سكنية. سكنت بعدها بلندن و بواشنطن و قامت بتصميم مشاريع عدة خاصة.





قحطان عبد الله عوني

سبق لي أن اطلعت على تصميم بناية الهلال الأحمر، عن طريق التصاوير الفوتوغرافية التي أرسلها لي والدي عندما كنت في إنكلترا، و إنني قد شاهدت المبنى يوم أمس، و أنا معجب بهذا البناء. و سألني: هل تعرف ألِن؟ قلت لا. فقال إنها أمريكية و زوجة نزار علي جودت الأيوبي[٣]، و كلاهما تخرّجا من هارفرد و سأعرّفك عليها و ستعجب بها عندما تلتقي بها. قال قحطان لقد أنشأ مدحت علي مظلوم خلال هذه الفترة ـ فترة دراستنا ـ بعض الأشغال و قسم منها جيّد، قلت إني اطلعت على بعض أعمال جعفر[٤] و لم أعجب بها.

كنت أتطلّع في الشقة و أكبر فيها النسب المعمارية و تخطيطها و مواد البناء المستعملة. كانت العمارة من أعمال المهندسة المعمارية ألِن، و هي العمارة المعروفة باسم عمارة الخضيري الواقعة في منطقة الباب الشرقي. و قد استؤجر الطابق الثاني بأجمعه من مهندسين و معماريين، و منهم مدحت علي مظلوم و قحطان عوني، و شغلت ألِن نفسها الشقة الأولى من ذات الطابق و يفصلها السلّم عن سائر الشقق. و العمارة كلّها عبارة عن طابقين و كل طابق منهما مستطيل و على ضلعيه الجانبيين ممّر عريض (حوالي

(٣) **نزار علي جودت الأيوبي** (١٩٢٠ ـ) ولد ببغداد و درس العمارة في جامعة كمبردج بإنجلترا (٣٩ـ ١٩٤) و الاقتصاد في الجامعة الأمريكية بيروت (٤٠ـ ١٩٤٢) و حصل على الماجستير في العمارة من جامعة هارفارد (٤٢ـ ١٩٤٦) بأمريكا. عاد إلى العراق بعدها و عمل مهندساً في السكك الحديدية (٤٧ـ ١٩٥٢) و شغل منصب مساعد رئيس المهندسين فرئيس المهندسين.

(٤) **جعفر علاوي** (١٩١٥ ـ) حصل على شهادة البكالوريوس في العمارة في جامعة ليفربول، إنكلترا، ١٩٣٩. عاد بعدها إلى العراق و عمل موظفاً في الحكومة أولاً، ثم تفرغ للعمل الحر، ١٩٥٤. أهمّ أعماله الهندسيّة هي إعدادية الحريري للبنات في منطقة الأعظمية، بغداد، و عمارة مرجان في ساحة التحرير، بغداد، و بناية المصرف الزراعي (بالاشتراك مع عبد اللهّ إحسان كامل)، و كلية التجارة بالبصرة.







نزار و ألن جودت، بغداد ١٩٥٢ — جعفر علاوي — الدكتور محمد مكّية

١,٧٠م)، و أحد الممرّين يطلّ على الشارع العام وهو بمثابة طارمة واحدة ممتدة، بينما يطلّ الآخر على الحوش الداخلي، و يقوم هذان الممران بوظيفة حماية الشقق من أشعة الشمس المباشرة.

سألني قحطان: أرأيت عبد الله إحسان كامل؟ قلت: كلا. فقال إن عبد الله عاد إلى بغداد من أمريكا و هو معتكف في دار قديمة مهجورة في الأعظمية تعود لعائلته، و يقوم هناك بتصميم الأثاث الحديدي، و يجري عليها عمليات التلحيم بنفسه بمساعدة بعض العمال، و إنه يرفض العمل المعماري بدعوى أن الوضع لا يناسب المهنة، و لا يريد أن يشارك أحداً في مزاولة المهنة لأنهم كلّهم محتالون. و ضحك قحطان و قال: أنت تعرف عبد الله. لكن قحطان يحترم عبد الله و هو معجب به، و قد وعدني بأن يأخذني إليه.

و إنه على اتصال دائم مع جواد سليم، و قد تمّ تشكيل جماعة جديدة باسم «جماعة بغداد»(٥) و إنه يعرض رسومه معهم و تضم هذه الجماعة شلة

---

(٥) **جماعة بغداد للفن الحديث** بعد انتهاء معرض جماعة الرواد الأول، ١٩٥٠، قرر جواد سليم أن يكوّن جماعة جديدة تتميّز بوجود منطلق فكري معين، بعد أن كان لا يجمع جماعة الرواد سوى الصداقة الحميمة و حب الرسم. و في منتصف الخمسينات تبلورت جماعة بغداد بشكل نهائي و أصبح عدد أعضائها ١٨ رساماً و نحاتاً إضافة إلى جواد سليم، و هم (بترتيب أبجدي): بوغوص بابلانيان، جبرا إبراهيم جبرا، خالد الرحال، خليل الورد، رسول علوان، شاكر حسن، طارق



من الشباب المتحمّسين النشيطين و أكثرهم من تلاميذ جواد، و سوف تتمكّن هذه الجماعة مع جواد من تطوير أمور فنية مهمة، أي فن بغدادي عراقي.

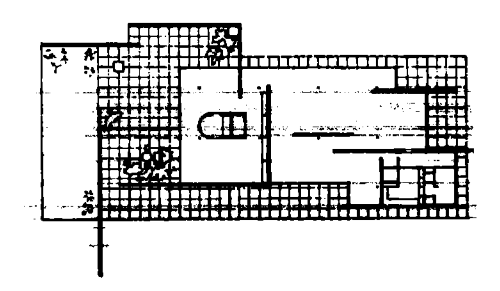
كان هذا هو لقائي الأول مع قحطان بعد أكثر من ست سنوات قضيناها في الدراسة، حيث كان هو يدرس في أمريكا و كنت أنا أدرس في إنجلترا. تم هذا اللقاء في الأسبوع الأول غداة رجوعي إلى بغداد.

و في نفس ذلك الأسبوع أخذني قحطان لزيارة دار خلدون الحصري، في الصليخ، و هو من تصميم ألن. ثم أخذني إلى مكتب ألن و عرّفني عليها و تركنا. كانت أَلِن جالسة وراء منضدة الرسم فوقفت بجانبها نتكلّم. المكتب هادئ، نظيف، و مرتّب ترتيباً أنثوياً. و على جداره وضع نزار زوج أَلِن مخطوطة تقول: «المعماريون مهنيون و ليسوا باعة شلغم». و أخذت أَلِن تطلعني على تفاصيل تصميم كانت منهمكة به قبل دخولي مرسمها، فبدأنا نبحث في هذه التفاصيل، و كأنّ أحدنا يعرف الآخر منذ سنين، و كما لو كنا مستمرين في حديث سابق كان قد تواصل منذ فترة طويلة، لإيجاد حل لمشكلة مستعصية. و أَلِن فارعة القوام، رشيقة الهندام، و تجري كلماتها و جملها و تلفظها بوضوح متقطّع، فشعرت بأنني أمام سيدة جدية تفهم موضوعها. و هي في حقيقة الأمر قد برهنت على قدرتها و مهارتها في أكثر من بناء واحد خلال فترة قصيرة. كما أنها تطرقت في حديثها معي، لمواضيع ذات طابع أكاديمي، و قالت إن الدراسات التي أجرتها مؤسسة أمريكية في العراق دلت على أن الارتفاع الأمثل لسقوف الدور في بغداد هو ٢,٧٠م، الأمر الذي يأخذ بعين الاعتبار حركة الهواء اللازمة للدوران خلال موسم الحر، فضلاً عن الاقتصاد في كلفة البناء. و كانت هذه معلومات نافعة لي.

أخذني قحطان كذلك لزيارة عبد الله إحسان كامل. ذهبنا إلى دار قديمة في الأعظمية كانت قد هجرت لفترة طويلة. الغبار يغطي الطارمات و

مظلوم، عبد الرحمن الكيلاني، علي الشعلان، فاضل عباس، فرج عبو، قحطان عوني، لورنا سليم، محمد الحسني، محمد غني حكمت، ميران السعدي، نزار سليم، نزيهة سليم.



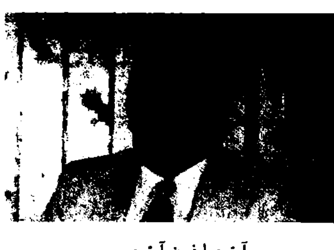


دار لشخص أعزب، معرض برلين الدولي للبناء، ١٩٣١.
يبيّن هذا المخطّط كيفية امتداد الخطوط عند ميز فان در رو

النوافذ والأبواب و المحجّرات. و قد تبعثرت الأنقاض في أرجاء الدار هنا وهناك، منها أثاث قديمة متروكة، و منها أدوات و أنابيب. و الدار قد تهدّم منها بعض أجزائها، و الروائح النتنة تنبعث من بعض زواياها.

كان عبد الله يقف وسط الدار بين الحدائد و أجهزة التلحيم. بعض قطع الحديد قد لحمت بالبعض الآخر، و بعضها قد قصّ ورتّب بأكوام، و منها ما اكتمل و أخذ شكل كرّاس أو طاولات. فرح عبد الله بزيارتنا له، وأخذنا نتكلّم عن الأثاث الحديدي الذي يصنعه، فأهداني قطعاً منها. و قال إنّ عمله هذا إنّما هو لقضاء بعض الوقت فقط، لأنه لا يرغب في تكوين مكتب معماري إذ إنّ ذلك يتطلّب ممارسة أعمال إدارية و القيام بنشاط اجتماعي يلازم عادة أعمال المكاتب، الأمر الذي لا يرغب في مزاولته.

بعد رجوعي من إنجلترا بحوالي الشهر دلفْتُ إلى مراجعة الدوائر الرسمية، لغرض الوظيفة في مجلس الإعمار. و بعد دخولي الوظيفة بأسابيع كلّفني السيد باهر فائق (وهو من المهتمين بالشعر و الموسيقى، و تربط أسرته



آرتين ليفون آرتين



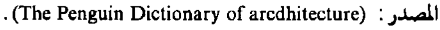
بأسرة الجادرجي علاقات قديمة) بتصميم دار له. فهيّأت التصاميم الأولية و وافق عليها. كان عملي هذا نقطة البداية، لذلك سعيت أن أظهر فيه مهارتي بالتخطيط المسبك، واضعاً لنفسي مستوى فنياً ليأتي بداية عالية انطلق منها نحو المستقبل. كنت أنوي إظهار تخطيط ليس مسبكاً فحسب كما هو الحال في عمارة الخضيري لألِن بل ينتقل و يتجلّى فيه الامتداد لخطوط الجدران و تقطيع الأحياز فيها، و هذه سمة جماليّة تعلّمتها من دراستي لأعمال الفنان ميز فان در رو(٦).

جاء التصميم يقسم الدار إلى ثلاثة أقسام أو خانات متساوية بواسطة جدران ممتدة واضحة، ثم تنقطع بخطوط العرض وهي ثانوية لغرض تحديد وظائف الأحياز. و بهذا تمكّنت من تكوين شكل هندسي مبسط يوزع حيز كل وظيفة بوضوح بيِّن و بسبك تخطيطي واضح المعالم.

بعد إجراء التعديلات التي تطلّبتها أغراض المالك و لم تكن تمسّ جوهر التصميم، أخذت أبحث بتهيئة وثائق التعهّد التي تتضمن شروطه و الرسوم و المواصفات، فضلاً عن العقد الهندسي بين صاحب العمل و المعمار. و لم يكن هذا أمراً سهلاً ميسوراً، و ذلك لعدم توفّر مواصفات و شروط فنية باللغة العربية آنذاك، حيث كانت هذه الوثائق متوفّرة باللغة الإنجليزية، فطلبت من

---

(٦) ميز فان در رو Mies Van Der Rohe, عمل في شبابه عند Paul Bruno و في مكتب Peter Behens (٨ـ ١٩١١) ببرلين و كانت أعماله في بدايتها شديدة التأثر بشِنْكل Schinkel، إلا أنها تطوّرت في نهاية الحرب العظمى و تأثّرت بتيارات المرحلة فصارت أعماله تعبيرية الطراز expressionist فصمّم ناطحات سحاب زجاجية (١٩ـ ١٩٢١) و كانت لتحدث ثورة في تاريخ تطوّر العمارة. بدأت عبقريته المعمارية في التجلي عندما صمّم جناح برلين في معرض برشلونة الدولي العام ١٩٢٩ و ذلك في تخطيطاته الانسيابية، و استعماله المثير للمواد و تقنية الإضاءة، و قد كان عضواً فعالاً في جامعة الباوهاوس. قام بتدريس العمارة في معهد أرمور (النيوي حالياً) للتكنولوجيا بشيكاغو، و صمّم موقعاً جديداً للمعهد العام ١٩٣٩. تتسم أعماله بالبساطة التكعيبية، ذات الغنى الفضائي، و كذلك بمهارته في تصميم التفاصيل الإنشائية. قام ببناء عدد كبير من البيوت و المشاريع الإسكانية و العمارات السكنية و مباني للمكاتب و غيرها، و من المناسب أن نذكر بهذا الصدد متحف برلين الوطني إذ استطاع بهذا البناء أن يؤثّر في أجيال كثيرة لاحقة.


المصدر: (The Penguin Dictionary of arcdhitecture).



زميل لي تعرّفت عليه في مجلس الإعمار، المهندس أرتين ليفون أرتين[٧]، أن يشاركني في ترجمة الوثائق اللازمة و إعدادها بشكل نهائي، بالإضافة إلى قيامه بتنظيم الحسابات الإنشائية. و الوثائق هذه التي ترجمت (كما أتذكرها الآن) تضم العقد الهندسي بين صاحب العمل و المعمار، و عقد التعهد بين صاحب العمل و المقاول، و كذلك المواصفات الفنية العامة.

فلما تمّ طبع الوثائق قُدمت مع الرسوم إلى جعفر علاوي بصفته متعهداً، لكن السعر الذي عُرض جاء أعلى بكثير مما كان قد اعتمده باهر فائق، فرفض تدارك الزيادة.

لذلك اضطررت إلى إعادة التصميم، لا إلى تعديله، نظراً لضيق الوقت و قلة خبرتي في الحلول العملية لمثل هذه الحالات، و لأنني كنت قد استنفدت كامل أجوري المهنية عند وضع التصميم الأول، فقد أصابني الارتباك، و لم أتمكّن من إخراج تصميم مسبك يضم جميع الأجزاء في تكوين متجانس تتناسق فيه علاقات الأحياز و خطوط الجدران. و بعبارة أوضح، فقد جاء التصميم الثاني لا يزيد على إحياز ذات علاقات وظيفية لا يجمعها السبك المعماري المهيمن، بعكس التصميم الأول، الذي توفّرت فيه صفة الهيمنة هذه. فالتصميم الثاني لا يعدو أن يكون داراً تلبّي المتطلبات النفعية و توفيها بطريقة تقليدية.

لم يكن مستوى التصميم الذي أرتضيه لنفسي. لذلك ظلّت المسألة تجول في خلدي و تؤنّبني. كنت أتساءل بنفسي: ما هو سبب الفشل؟ ثم ما هو الحل؟ هل كان السبب الفعلي هو عامل الوقت حقاً؟ و متى أصبح عامل الوقت حجة بيد المعماريين لتسويغ إنتاج الأعمال الرديئة؟ ألم يكن في وسعي

---

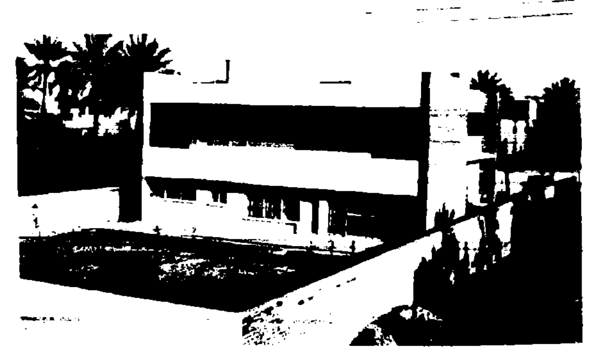
(٧) **أرتين ليفون أرتين** (١٩٢٧ ـ) ولد بالموصل، و حصل على البكالوريوس بالهندسة المدنية من جامعة بغداد، ١٩٥١، و الماجستير من جامعة مشيغن بأمريكا، ١٩٥٥. عمل مدرّساً فأستاذاً مساعداً فرئيساً لقسم الهندسة في جامعة بغداد، منذ ١٩٥٨. وهو شريك في مكتب الاستشاري العراقي و مسؤول عن قسم الهندسة المدنية، ٥٥ـ ١٩٧٨، و له بحوث هندسية عديدة.



وضع تصميم أفضل؟ و لماذا لم أتمكّن، بالرغم من ضيق الوقت و من مشكلة كلفة الإنتاج، من إخراج تكوين مسبك؟ كنت أشعر أن حججي كلّها واهية لا تشفي و لا تقنع.

باشروا في حفر الأسس فازددت شعوراً باليأس، و بينما كنت أعاني هذه المحنة النفسيّة جرى توقيفي في أيار ١٩٥٣؛ و وجدت نفسي خلال ساعات في زنزانة معسكر الرشيد. فسنحت لي الفرصة المناسبة للتأمل و التفكير و البحث في أسباب الخطأ، كيف وقع؟ و لماذا وقع؟ و ما هو الحل؟

ظهر لي أن الخطأ يكمن في التحليل الآتي: إن التصميم الأول جاء



دار باهر فائق

جيداً و مسبكاً، لأنه كان حصيلة جهد مركّز و عمليّة مطوّلة في توليد شكل حسن من الناحية الإستاتيكيّة[8]. في حين ما كان بالضرورة أن يقع لي هذا لمجرد عدم توفر الوقت الكافي لو كنت قد أدركت جيداً التشخيص الواقعي لمتطلبات المجتمع العراقي، بما في ذلك البيئة و المناخ، ولو كنت قد استطعت استحداث مبادئ تصميمية، تشبع متطلبات المجتمع عامة، لا تخص عملاً معيناً، و بهذا يكون قد توفرت لي خلفية واضحة لمعالجة المتطلّبات

(٨) **الإستاتيكية من الكلمة الإنجليزية** Aesthetics و هي كلمة استحدثها بومغارتن Baumgarten (١٤ـ ١٧٦٢) من الأصل اليوناني.



الخاصة و ذلك عند الرجوع إلى الخزين المستحدث من هذه المبادئ العامة، بحيث أستطيع عندئذٍ من سبك تصميم خاص لكل عمل، دون الإضرار بالمرور بعملية التوليد من جديد، إبتداءً من مراحلها الأولى، و من دون الاعتماد فقط على الناحية الإستاتيكيّة لسبك التكوين. بهذا استمد من خزين الخبرة المتراكمة في الخلفية الكامنة من جهة، و أجعل الحلول المستنبطة من التشخيص الواقعي للمجتمع العراقي تنساب في عروق التصميم من جهة أخرى. و بهذا سيكون التصميم عبارة عن معالجة حلول معينة ضمن خطة عامة، وليس عملية أبدأ بها من جديد في كل تصميم بدءاً من الحجيرة الأولى كما أريد أن أعبّر عمّا جال عنها في ذهني. عكفت خلال فترة توقيفي تلك البالغة ٢٩ يوماً أقرأ مجلدات ألف ليلة وليلة. فتشبعت بجو الحوش[٩] و جو التنقل من حيّز حوش إلى حيّز حوش آخر، أو التنقل من الحوش إلى الجنينة أو البستان الملحق بها. و بدأت أتحسّس العمارة العراقية و ما فيها من علاقة بين الحوش و الحديقة بصورة تختلف عما نألفه في العالم الغربي. و هذا شيء طبيعي، و ذلك لاختلاف المناخ و أسلوب العيش. فالشباك الزجاجي في الغرب يفصل بين باطن الدار و الحديقة ضد البرد و المطر و الريح، في حين أنّ الفصل عندنا يتمّ بشكل تدريجي متسلسل بواسطة طارمة[١٠] مسقوفة، و ليس بواسطة شباك، بل بالأحرى بواسطة باب، ذلك لأنّ المقصود ليس الفصل بين ما هو كائن في داخل الدار و ما هو ماثل في خارجه، بل التداخل بين الإثنين، لأنّ المعيشة ذاتها هي متداخلة بين الاثنين.

ربما تكون هذه أول خطوة نحو توفير مفهوم ثابت لي عند معالجتي للمسائل المعمارية.

أبو غريب، نيسان ١٩٨٠

---

(٩) حوش، فناء الدار و هو مساحة مكشوفة تنفتح عليها غرف الدار و مرافقه المختلفة و تتوسط الحوش عادة نخلة أو شجرة نبق (سدرة) أو شجرة نارنج. و من معاني الحوش الأخرى: البيت.

(١٠) طارمة، رواق علوي يطل على حوش الدار تنفتح عليه غرف الطابق العلوي.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الثاني

البيت البغدادي

كان البيت التقليدي البغدادي[1] يملأ قطعة أرض غير منتظمة الأضلاع، و هو ملاصق للبيوت الأخرى المجاورة من جميع الأطراف، عند الضلع الذي عليه باب المدخل و المطلّ على زقاق ضيق. تكوين الدار عبارة عن حوش مفتوح ذي طابقين أو أكثر، و جميع فتحات الدار الرئيسيّة تطلّ على هذا الحوش المفتوح، باستثناء القليل من بعضها المطلّ على الزقاق لأغراض ترفيهية.

بعد الحرب العالمية الأولى و ما أعقبها من تطوّرات، نشأت متطلّبات اجتماعية جديدة جراء عوامل كثيرة. و أدّى ذلك إلى أن يصبح البيت البغدادي بشكله التقليدي غير قادر على إشباع المطلب الجديد، فكان من الضروري إيجاد شكل جديد لتلبية هذا المطلب الذي لم يأبه به البيت التقليدي. إن الحلول التي مارسها المهندسون و البناؤون في العراق منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى جاءت لتشبع التطوّر في متطلّبات جديدة معيّنة.

عندما توسّعت بغداد بعض الشيء بعد تأسيس الحكومة العراقية، و

---

(١) **البيت التقليدي**، ربّما الأصح، البيت التحداري لأنه لا يقترن بأعراف اجتماعية أو دينية أو عقائدية. راجع المورد:
التحداري Traditional
التقليدي Conventional



ضمان درجة ما، من الاستقرار، صمّم بعض ذوي الدخل العالي و المتوسط النزوح إلى شمال بغداد و جنوبها في محلات العيواضية و البتاويين و الكرادة الشرقية و بستان الخس.. إلخ. و كانت مكوّنات المطلب الجديد عبارة عن شوارع عريضة مستقيمة، تقع عليها قطع من الأرض منتظمة الأضلاع، مع عدم السماح بالتصاق الأبنية ببعضها، و التطلّع نحو البناء الأوروبي و المصري و اللبناني و ما شاكله، و استيراد مواد و عناصر معينة من الخارج كالشبابيك والأبواب الحديدية و التأسيسات الصحّية و الإسمنت، و الاطلاع على نماذج بنائية و الإعجاب بها، و ذلك في كاتالوغات استوردت خصيصاً لهذا الغرض، و تحتوي مثلاً على أنماط من الحديد المطاوع لصنع «المحجّرات» و الأسيجة و أبواب الحدائق وما أشبه.

في تلك الأثناء عادت إلى العراق الدفعات الأولى من المهندسين العراقيين الذين أكملوا دراستهم في الخارج. و كان من أوائل العائدين من تركيا مثلاً أرشد العمري(٢)، ثم رجع بعض الدارسين في إنجلترا و أمريكا

(٢) **أرشد العمري** (١٨٨٨ ـ ١٩٧٨) ولد بالموصل و درس الهندسة باسطنبول حتى العام ١٩١٢. عمل مهندساً في بلدية اسطنبول، فمعاوناً لرئيس الشعبة المعمارية فمهندساً أول للدائرة السابعة. خدم أثناء الحرب العظمى في الجيش التركي، ثم عاد إلى الموصل العام ١٩١٩ فتولىّ منصب مهندس لبلدية الموصل العام ١٩٢٠ و انتخب نائباً للموصل العام ١٩٢٥ و تدرّج بعدها في مناصب إدارية كثيرة، إذ عين مديراً عاماً للبرق و البريد العام ١٩٢٥. و أميناً عاماً للعاصمة العام ١٩٣١ فمديراً عاماً للري و المساحة العام ١٩٣٣. ثم اشترك في وزارة علي جودت الأيوبي، وزيراً للاقتصاد و المواصلات (١٩٣٤ـ ١٩٣٥) و كان في تلك الفترة نائباً عن الدليم، و مديراً عاماً للبلديات العام ١٩٣٦ و أميناً للعاصمة للمرة الثانية بين ١٩٣٦ـ ١٩٤٤ إذ شن حملة لتجميلها، ثم وزيراً للخارجية العام ١٩٤٤ـ ١٩٤٥ و كان وكيلاً لوزارة الدفاع بالوقت نفسه. و في العام ١٩٤٦ شكل وزارته الأولى واستقال بعد أشهر فأصبح وزيراً للدفاع لفترة قصيرة من العام ١٩٤٨ و عين نائباً لرئيس مجلس الإعمار العام ١٩٥٠ـ ١٩٥٣ و شكّل وزارته الثانية العام ١٩٥٤ و لمدة أشهر قليلة أيضاً. و عندما قامت ثورة ١٩٥٨ كان أرشد العمري عضواً في مجلس الأعيان.
(المعلومات عن كتاب أعلام السياسة في العراق الحديث ـ مير بصري).



مثل نيازي فتو[٣] و أحمد مختار إبراهيم[٤] و حازم نامق؛ كما فتحت في العراق دورات و مدارس هندسية تخرّج منها علي رأفة[٥] و رشيد عارف[٦] و غيرهما كثيرون. لعب كلٌ من هؤلاء دوره في تلبية الحاجات الاجتماعية الجديدة.

---

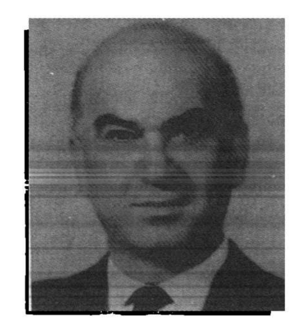
(٣) **نيازي داود فتو** (١٩٠٩ ـ ١٩٧٦) ولد ببغداد و درس الهندسة في جامعة لندن و كلية الإمبيريال في المملكة المتحدة حتى العام ١٩٣٣. عاد إلى العراق و شغل منصب نائب مهندس في مديرية الأشغال العام ١٩٣٤، و معاون مهندس في شعبة أسكي كلك العام ١٩٣٥، و مهندس في مديرية الطرق و الجسور العام ١٩٤١، و رئيس شعبة الطرق والجسور العام ١٩٤٥، حتى استقال من الوظيفة العام ١٩٤٧ فقام بتأسيس أول مكتب هندسي متفرغ في العراق.
أعماله الهندسية كثيرة أهمّها البناية الرئيسية لمصرف الرافدين و البنك العثماني مع المعمار فيليب هرست (الرافدين فرع بغداد حالياً) و بناية مركز الاتصالات في السنك مع المعمار رفعت الجادرجي (بالتعاون مع الاستشاري العراقي) كان محاضراً في مدرسة الهندسة العراقية. ثم كلية الهندسة عند تأسيسها.

(٤) **أحمد مختار إبراهيم أدهم**، (١٠ ـ ١٩٦٠) ولد ببغداد و درس العمارة بليفربول بإنكلترا. عند عودته إلى بغداد شغل منصب مهندس بالأشغال، فمديراً عاماً فيها.
أهم مشاريعه الهندسية النادي الأولمبي بالأعظمية، ببغداد بالاشتراك مع المعمار الإيطالي تفرلي، و فندق تايكرس بالاس و الفندق المركزي، شارع الرشيد، بغداد. (انظر شارع طه. ص ٩، ١٠، ١٥ و صورة اب، ص ٩٧).

(٥) **علي رأفت ـ أحمد غزة ـ** (١٩٠٠ ـ ١٩٦٢) ولد ببغداد من محلة الدنكجية و درس في مدرسة الهندسة و المساحة التي أسسها الإنجليز العام ١٩١٨. شغل عدة مناصب، أهمّها: مهندس بدائرة الري في العمارة و الديوانية و مهندس ثم رئيس مهندسين في أمانة العاصمة عندما كان محمود صبحي الدفتري أميناً للعاصمة. تولى وكالة العمارة لكلية الهندسة لسنة كاملة العام ١٩٤٧. أهم أعماله الهندسية: بهو الأمانة و تخطيط شوارع كثيرة ببغداد منها شارع الأعظمية، و شارع الحسين في الكرخ، و شارع الشيخ معروف و شارع الشيخ عمر. أشرف على إعلاء سدة النهر، عندما غرقت بغداد العام ١٩٥٣، و على تنظيم سجلات و خرائط مدينة بغداد، و على رسم خريطة للعراق طبعت منها آلاف النسخ. أسس شركة لاستيراد المواد الإنشائية و اشترك كمقاول في تبليط طريق الحلة ـ بغداد، و في بناء مستشفى الأمراض الصدرية في التويثة، من تصميم مدحت علي مظلوم، و في بناء مستشفى الأمومة و الطفولة من تصميم أِلِن جودت.

(٦) **رشيد عارف محمود زنكنه** (١٩٠٧ ـ ١٩٨٢) ولد بكركوك، و حاز على شهادة مدرسة الهندسة العام ١٩٢٤. تولّى مناصب عديدة، أهمها مدير شركة الرافدين و مدير شركة المواد البنائية و مدير المصايف ثم عمل مقاولاً لحسابه الخاص حتى





نيازي فتو

كلّ هذه العوالم و غيرها، فضلاً عن التطلّع نحو الحياة الغربيّة و الرغبة في نقل أساليب معيشية جديدة، أدت إلى استنساخ الشكل المعماري الأوروبي في البناء العراقي الجديد. تجلّت هذه الظاهرة مثلاً، في دار الدكتور شوكت الزهاوي[٧] و التي تم بناؤها بموجب صورة فوتوغرافيّة لدار مارشال فرنسي (أظنّه المارشال فوشيه) و هو يقف أمام داره بعد الحرب العالمية الأولى، و قد بلغ إعجاب الدكتور الزهاوي بالمارشال وأسلوب معيشته حداً جعله ينقل شكل البيت بحرفيته كما جاء في الصورة. هذه العوامل و غيرها قد تعمّقت و تفاعلت مع بعضها، فكوّنت مطلباً اجتماعياً جديداً في تصميم الدور، بالإضافة إلى التقنية المستحدثة و المستوردة. إنّ تفاعل هذين القطبين: المطلب و التقنية، أدى إلى تحويل جذري في البيت التقليدي البغدادي فجعل منه داراً جديدةً ذات شكل جديد.

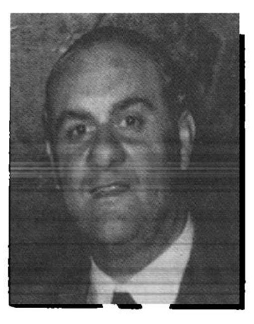
و أهم صفات هذا الشكل الجديد أنّ البيت محاط بفراغ في قطعة أرض منتظمة الأضلاع مسيّج بسياج حديدي ذي نقوش هي في الغالب منقولة من كتالوغات أوروبية مستوردة خصيصاً لهذا الغرض. و يمتد من الباب الأمامي ممر مبلّط، و على جانبيه حديقة تمتد لتحيط بجميع أضلاع الدار. أما الدار نفسها فتتكوّن من «هول»[٨] وسطي مغلق تحيط به الغرف، و تكون الدار بطابق أو طابقين على نفس الشاكلة، و لكل غرفة وظيفة معيّنة، و لها

وفاته. أهم أعماله الهندسية: منطقة النجيبية بالبصرة، و البنك المركزي بالموصل، و طريق الموصل ـ تركيا.

(٧) دار د. **شوكت الزهاوي** بناها مهندس تركي اسمه «نبقي» تحت إشراف الأسطة محيي.

(٨) **هول**، تعبير أصبح دارجاً منقول عن الإنجليزية Hall قاعة الجلوس.





أحمد مختار إبراهيم أدهم

نافذة أو أكثر تطلّ على الحديقة، و النافذة عادة ذات أسكُفّة[٩] عالية، يملأ فراغها شباك حديدي أو خشبي مقسّم إلى مستطيلات زجاجية مع قضبان أمنيّة حديدية تحمي النافذة من الخارج، و تتطابق خطوطها مع تقسيمات الزجاج. و للدار مدخل واحد في نهاية الممشى الممتد من الباب الأمامي في سياج الحديقة، و هذا المدخل عبارة عن باب، فيه أحياناً فتحات زجاجية تحميها قضبان حديدية، أو نقشة من الحديد المطاوع. و خلف الدار باب أو أكثر يطلّ على طارمة مفتوحة أو مسقوفة، و الطارمة بدورها تطل على الحديقة و تلاصقها.

إنّ النوافذ في جميع أضلاع الدار معرّضة لأشعة الشمس المباشرة. و قبل انتشار وسائل التبريد الحديثة كان يجري التبريد النسبي بواسطة النوافذ عن طريق وضع شباك من عيدان السعف يُملأ بشوك العاقول، فيرشّ بالماء، أما باليد أو بتسليط أنبوب مثقوب فوقه، وعند مرور الهواء بالعاقول المبلّل يترطب الهواء، و بدخوله يساعد في تبريد الغرفة. ثم استحدثت بعد ذلك القنطلة[١٠] لحماية النافذة من أشعة الشمس المباشرة.

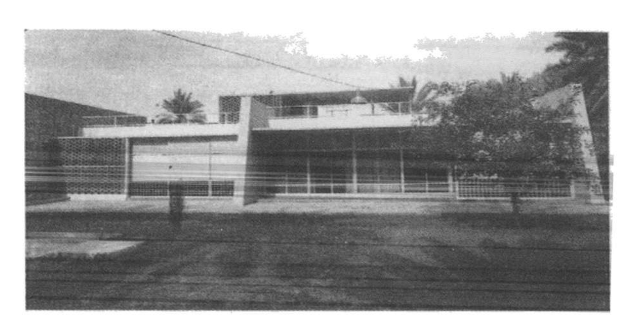
كان هذا هو الوضع المعماري في البلاد، عندما عاد المعماريون العراقيون من المعاهد الغربية أثناء الحرب العالمية الثانية و بعدها. و كان من بينهم مدحت علي مظلوم و جعفر علاوي. فأخذوا بهذه السنن المعمارية السائدة و اتبعوها. أما محمد مكّية فقد أجرى - في وقت لاحق - تبديلاً على

---

(٩) **أسكُفة**، في الإنجليزيّة Lintel.

(١٠) **القنطلة**، استحدثت الكلمة للتعبير عن امتداد السطح أو العنصر من دون سند، و تصريفها قنطل يقنطل. ترد في المورد، الكابول و هي دعامة ناتئة مثبتة من طرف واحد، و في معجم أوكسفورد الإنجليزي، كابولي، قنطروس، في الإنجليزيّة Cantilever.





دار محمد عبد الوهاب، بغداد، ١٩٥٣. منظور الواجهة الخلفية

القضبان المدوّرة التقليدية و جعلها مستطيلة المقطع و أخرج منها نقشة، غير أنّه لم يشكّك، بل قَبِل، بمبدأ أسلوب المحافظة الأمنيّة. إنَّ أول من تساءل و شكّك بهذه السنن لم يكن عراقياً، بل كانت المهندسة ألِن، و ذلك عندما ألغت قضبان الحديد الملتصقة بالنوافذ ففصلتها فصلاً تاماً بإدخالها الحواجز المنطوية على نفسها.

لم تكن هذه الحلول التي ولّدت بيوت الضواحي خارج بغداد ـ في الواقع ـ بالحلول التي تتوافق مع تقاليد البلاد و مناخها. و عليه كان لا بدّ من إيجاد حلول تصميميّة تلبّي هذه النواحي. فقمت بإيجاد حلّ يتلخّص باستحداث شباك فسيح يمتد بارتفاعه من الأرض حتى السقف و يغطّي بعرضه مسافة مناسبة من ضلع الدار الذي يوصل باطنها بالحديقة. هذا الجدار الزجاجي سيوصل العلاقة بين باطن الدار و خارجها، ثم يجب فصل هذا الجدار/ النافذة من الخارج بفسحة ذات عرض مناسب تكون كالرواق الهوائي، و تحدِّد هذا الرواق في محيطه الخارجي مشبّكات حديدية منزلقة، تتحرّك نحو حاجز جانبي تختفي وراءه. و بذلك نكون قد تدرّجنا في التماس بين الداخل و الخارج و تسلسلنا فيه، و حققنا كذلك النتائج الآتية:

ـ الناحية الأمنية عن طريق المشبك الحديدي المنزلق.

ـ الاتصال الحرّ المتكامل بين الداخل و الخارج، عن طريق فتح النوافذ الزجاجية التي تملأ الجدار بأسره، و فتح المشبّكات الحديدية أمامها عند



حافة الرواق، و كلّها، أي النوافذ و المشبّكات، منزلقة.

- منع نفوذ أشعة الشمس المباشرة إلى النوافذ الزجاجية و ذلك عن طريق كساء المشبك الحديدي الخارجي بمادة عازلة كقماش الجنفاص أو غيره.

- تقليل حدة حرارة الهواء الخارجي الملامس للزجاج، عن طريق تبريد الرواق الهوائي بملئه بالنباتات.

- تقليل نسبة الضياء الداخلي إلى الضياء الخارجي لوجود الرواق، و إكساء المشبك بعازل.

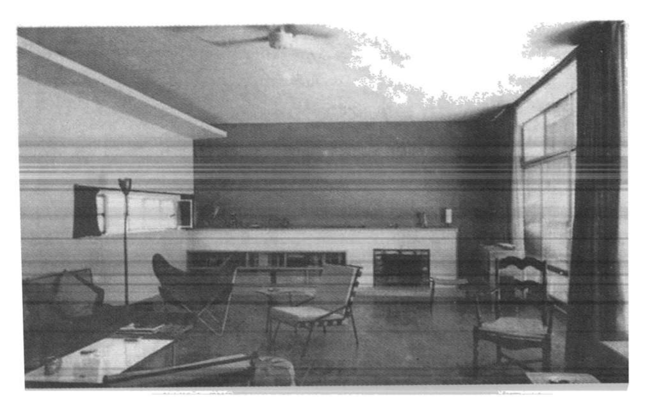
- إن إبعاد مشبك الأمان بمسافة مناسبة عن النافذة الزجاجية يؤمّن اتساعاً نفسياً و امتداداً بين الغرف و بين خارجها بحيث تصبح الحديقة جزءاً مكمّلاً لباطن البيت وإن كانت معزولة عنه من الناحيتين الأمنية و المناخية. فتعود بذلك تلك العلاقة المفقودة، التي كانت موجودة في البيوت التقليدية البغدادية و كانت متمثّلة بالاتصال بين الغرف و بين الطارمة و الجنينة التي تتوسط الحوش أو الحديقة الخارجية الملاصقة لأحد أضلاعه.

إنّ العلاقة بين باطن الدار و خارجها علاقة مائعة و متدرّجة، و لا يوجد حد فاصل حقيقي بين معيشة الداخل و بين معيشة الخارج سواء في الشغل أو في المأكل أو في النوم أو في الراحة. لذا فإن استحداث الفواصل بين الداخل و الخارج شيء غير طبيعي، و ظاهرة غريبة استوردت من الخارج بلا مبرر، فخلقت توتراً لا مسوّغ له و لم يكن معروفاً تقليدياً ولا يتفق أصلاً مع متطلّبات المعيشة إلا بعد إدخال تكييف الهواء الحديث و الميكانيكي.

بعد إطلاق سراحي كلّفني محمد عبد الوهاب، و هو أحد أصدقاء جماعة الرواد و تربط عائلتنا بعائلته رابطة صداقة و ألفة خلال هذه الفترة منذ رجوعي إلى بغداد، كلّفني بتصميم دار له في الصليخ و كانت الحلول التصميمية قد اختمرت في ذهني، لذا تمكّنت خلال فترة وجيزة أن أعرض له تصميماً اعتمدت فيه كلياً على حلول الرواق الهوائي.

يحتوي المشروع على دار و مشتمل، و كان أوّل قرار اتخذته هو فصل





منظور داخلي لدار محمد عبد الوهاب.

الإثنين فصلاً تاماً بجدار عالٍ. أما الدار فقد قسّمت وظائفها إلى ثلاثة أقسام. الأوّل قسم الخدمة كالمطبخ و ما أشبه، و قد وضعته في مواجهة الشارع، و الثاني حيّز الخلوة و النوم و الآخر الاستقبال و الطعام. و القسمان الثاني و الثالث يقعان على الحديقة الخلفيّة، و تمّ عزلهما برواقين هوائيين يحدهما مشبك حديدي متزحلق يختفي عند انزلاقه خلف جدار من الطابوق، ولذا فعند فتح النوافذ الزجاجية التي تمتدّ على طول الحائط بأجمعه، و سحب المشبك الحديدي، تصبح الدار متّصلة بالحديقة اتصال الارتباط الكلّي، فكأنّ الحديقة و غرفة الاستقبال هما امتداد متكامل واحد.

ثم كانت فرضيّات نظريّة تكمن وراء جميع الحلول سواء أكانت حلولاً تقليدية أم خلاف ذلك، أما في الحلول التقليدية فإنّ النافذة سواء مع الأسكفة (أي المسافة التي تفصل أسفل النافذة عن الأرض) أو بدونها إذا كانت النافذة تصل إلى مستوى الأرض، تعزل الدار عن الحديقة و ذلك بسبب اختلاف الضياء بين داخل الدار و خارجها. أما إذا ما شرعنا بتوسيع مساحة النافذة فنكون ـ عندئذٍ ـ قد عرضنا الدار إلى أشعة الشمس المباشرة، و إذا ما غُطّيت ارتفعت درجة حدّة الاختلاف في الضياء بين الداخل و الخارج. أما الفرضيات النظرية التي تأمّلتها فإنها قد وجدت حلّها باستحداث الرواق الهوائي. ذلك لأنّ هذا الرواق يولد التدرّج الوئيد في درجات الظلال و أشباه

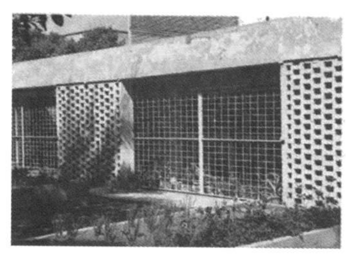


الظلال، فينشأ عن ذلك اتصال انسيابي متسلسل بين الاثنين. و في نفس الوقت و عند نهاية التدرج الجاري في تقليل الضياء داخل الدار، ينشأ نوع من الشعور بالأمن، ذلك لأن الذي يتواجد في الداخل يرى الآخر المتواجد في الخارج، في حين أن المتواجد في الخارج يتعذّر عليه أن يرى أي شيء يقع أو يتواجد في الداخل. و يتنامى هذا الحسّ في حيّز الاسترخاء و النوم حين ينظر مَنْ فيه إلى الحديقة فيرى أنّها قد فاضت بنور محرق لا تناقض إلا البقع الداكنة من ظلال الأشجار و فجوات الشجيرات، و هي بقع تتجانس نفسياً عند المرء مع الظلال الواقعة وراء الستارة الجدارية و المشبك الحديدي، و هي ظلال تزداد دكنتها حتى تبلغ درجة التعتيم عند خط الزجاج. فهو أول مهندس عراقي أسسّ مكتباً هندسياً منتظماً، بأسلوب مهني معتبر. كان الرجل دقيقاً و مهنياً في أسلوب العمل و المراجعة و المراسلة و حفظ الأوراق و الجداول التقنية و التجارية، و كذلك في التتبع العلمي عن طريق الكتب و المجلات، و في تهيئة المواصفات و شروط التعهّد. و كل هذا بأسلوب لمّا يزل بسيطاً و بدائياً و لكن يتسم بروح الإخلاص والإتقان.
كان نيازي فتو يمثّل المهندس الجدي الذي يجده المرء في اللجان و الجمعيات و الاجتماعات موجّهاً الممارسة المهنية بأسلوب علمي مهني. و كان على النقيض التام من سلبية أحمد مختار إبراهيم، و بوهيميّة مدحت علي مظلوم، و تقوقع عبد الله إحسان كامل، و لا مبالاة قحطان عوني. كانت المؤسّسات الحكومية و الشركات الخاصة تتلهف لأحكامه المهنية و تستأنس بآرائه و مشورته الفنية لما تجد فيه من سعة في الخبرة و الدراية.

أبو غريب، نيسان ١٩٨٠



تفاصيل لدار رفعة الجادري ١٩٥٤



منظور خارجي




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الثالث

مع
جماعة الروّاد

منذ الأسبوع الأول لوصولي إلى بغداد أخذت ألتقي بجماعة الـ «س ب»[1] في المساء. و هي التي تعرف بجماعة الروّاد[2]، و كانوا يقومون بنزهات أسبوعية في ضواحي بغداد لغرض الرسم. و تعرّفت لأول مرّة على مؤسّس الفكرة الرسام فائق حسن[3]، و كذلك بعض أعضائها مثل محمود صبري و

---

(١) س. ب، Société Primitive.

(٢) **جماعة الروّاد** تشكّلت في أوائل الأربعينات من مجموعة من الشباب المثقّفين و من محبّي الفن. و لقد كانوا يهربون من ضجيج المدينة في أيام الجمعة لأجل القراءة و تبادل الأفكار و رسم مناظر من الريف.
أهم أعضاء الجماعة بلا شك كان فائق حسن، بالإضافة إلى الدكتور خالد القصّاب و زيد صالح زكي الذي كان له دور في إضافة روح المرح على النزهة بسرعة بديهته و برسوماته المائية الكاريكاتورية، و كذلك فاروق عبد العزيز و عيسى حنا، و أحياناً كان يشاركهم جواد سليم و إسماعيل الشيخلي و غيرهم من المطلّعين على ما ينشر عن الفن الأوروبي الحديث بالإنجليزية و الفرنسية.
أقامت الجماعة أول معرض لها في بيت د. خالد القصّاب المطلّ على نهر دجلة في كرّادة مريم، ١٩٥٠، و لقد كان هذا الحدث مهماً في تاريخ الجماعة، إذ تحوّل بعض أفرادها مِن هواة للفن إلى محترفين.
(المصدر: جبرا إبراهيم جبرا).

(٣) **فائق حسن** (١٩١٤ ـ) ولد ببغداد في محلة الفضل. درس الفن «بالبوزار» **Les Beaux Arts** بباريس ٣٥ـ ١٩٣٨. عاد إلى بغداد، و قام بالتدريس في دار المعلمين



قتيبة الشيخ نوري[٤]. كانت الأمسيات دورية، و تكاد تستغرق أكثر أيام الأسبوع، و تتمّ في دار أحد أفراد الجماعة، و إن كان المقرّ الرئيسي المعتاد في دار فائق حسن.

كنا نذهب إلى دار فائق، و قد استصحب كلّ منا معه شيئاً من المأكولات و الكحول و كنّا نشغل الغرفة الأماميّة بأجمعها عدا فسحة صغيرة قرب مدخلها، و فيها مسطبة العمل، حيث يظل فائق طوال الوقت منهمكاً بعمل يدوي من نوع ما، كتصليح آلة أو إدامة آلة أخرى، أو تحضير شيء له علاقة بالرسم كالأصباغ و ما أشبه. و هو يعمل واقفاً دائماً و بقربه قدح عرق أو كأس «برنو» لا غير.

كانت نقاشاتنا تتشعّب، فنسترسل و نستطرد، و تطول الأحاديث، و تتكرر الفكاهات، لكن الوضع كلّه فيه الكثير من الجدية و الإخلاص. كان محمود صبري قد أقام قبل رجوعي معرضاً لرسومه، فعرض لوحات ذات مواضيع سياسيّة منها السجين. كان النقاش يتناول موضوع الفن. و هل يجوز إقحام مواضيع سياسية في الرسم أو في الفن أصلاً؟

كان جواد سليم يرتاد هذه الاجتماعات قليلاً غير أنّ موقفه واضح و يتلخص بأنّ الفن يجب أن يكون بعيداً عن السياسة، و أنّ الفن يجب أن يتطوّر نحو تكنيك معاصر متقدّم، على أن لا ضير أن يكون له طابع عراقي بشرط أن يبتعد عن الرسالة الاجتماعية و إلا أصبح سياسيّاً و فقد وظيفته

الابتدائية العام ١٩٣٨، و في معهد الفنون الجميلة ـ قسم الرسم العام ١٩٣٩، ثم أستاذاً في أكاديمية الفنون الجميلة، حتى تقاعده العام ١٩٨١. قام بتأسيس قسم الرسم في معهد الفنون الجميلة بالتعاون مع الشريف محيي الدين الذي كان عميداً لمعهد الفنون الجميلة آنذاك، و كان من مؤسسي جماعة الـ «س. ب» أو الرواد العام ١٩٥٠.

(٤) **قتيبة الشيخ نوري** (١٩٢٢ ـ ١٩٧٩) ولد ببغداد و درس الطب في الكلّية الطبية، و صار بعدها جراحاً في الأنف و الأذن و الحنجرة. كان من أوائل أعضاء جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين و انضم إلى جماعة الروّاد (١٩٥٠ـ ١٩٥٩)، ثم إلى جماعة البعد الواحد، و انتخب رئيساً لجمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٤. أقام ستة معارض شخصيّة في قاعة المتحف الوطني، و اشترك في كثير من المعارض داخل العراق و خارجه.



الفنيّة و صار عبارة عن ممارسة سياسية.


فائق حسن

و كانت حجة محمود صبري و قتيبة الشيخ نوري بشأن هذا الموضوع تتلخص بأنّ كلّ عمل أو ممارسة يكون لها بالنتيجة تأثير سياسي سواء كان الفنان يدري أو لا يدري أن له دوراً سياسياً و سواء شاء الفنان أم أبى. و عليه يجب أن يتوفر لديه الوعي ليقوم بمساهمة تناسبه. أما أنا فكنت أقول إن للفن وظيفة اجتماعية لا يمكن تجنبها، و لذا على الفنان أن يكون مدركاً ليتّخذ الموقف المناسب شريطة ألا ينزلق و ينجرف و يتناسى الناحية التقنية، فيصبح عمله سياسياً. و قد وجدت موقفي أقرب إلى نظرة محمود صبري، لذا تطوّر بيننا وئام فكري، فأصبحنا صديقين.

فائق حسن متوسّط القامة، نحيل البنية لكنه مفتول العضل، و قد تخشّبت أصابع يديه من العمل اليدوي. إبهامه عريض و قوي، يسحق به الألوان و المساحيق و يستخدمه كما يستخدم آلة أو أداة، فكأنّ إبهامه مجموعة من آلات و أدوات منها خشبية بل و حتى حديدية. كنا نراه تارة يخلط بإبهامه الألوان، و تارة يلمّع به، و تارة أخرى يدق به كما لو أنّ إبهامه مطرقة. و فائق نظيف الجسد و إن كان لا يغتسل إلا لماماً، و أحياناً يستعمل الكحول لتنظيف جسمه. وهو قليل الكلام، غليظ الصوت، و ساذج.

فائق حسن لا يقرأ إلا القليل، و إذا قرأ ففي بعض المجلاّت الفرنسية لا غيرها. معلوماته تكاد تكون معدومة في العلوم و الفنون و التاريخ، و لكنه هضم و أتقن هذا القليل بسبب عمق تفكيره، و أصالة أسلوب معيشته. لقد أتخذ موقفاً خاصاً به، في كل شأن من شؤون الحياة. و هو سيّد العمل، ماهر فيه. إنه واثق من عمله لأنه يعمل ضمن إطار معرفته، لذلك فعمله جيّد



دائماً. لا يقحم نفسه في أمور لا يفهمها، بل إنّ الأحداث تمرّ من دون أن تمسّ انتباهه إلا ما يهمّه منها، و يهضمه، و يتّخذ منه موقفاً خاصاً متميزاً. فائق ضحكته ساذجة، ولباسه بسيط و رخيص و لكنّه ذو طابع متفرّد. يفهم في الطعام و الشراب، و في العادات البغدادية خاصة فهي تكوّن جزءاً من طينته. لكن تطلّعاته تبقى تحوم دائماً حول فرنسا ليس إلا.

كانت المناقشات في أمسيات «الرواد» تتطوّر، ثم تتبلور في ضرورة استحداث فن عراقي حديث متأثر بالمجتمع العراقي، و تكون له قاعدة معاصرة متقدّمة و أمدية السند، على أن تكون له في نفس الوقت مسحة عراقية خاص به. و بينما نحن في هذه المحاورات من النقاش المحتدم أنتج فائق أول رسم له يصوّر فتاة أعرابية مع معزاة. كان ذلك في أوائل ١٩٥٣. و لهذه الصورة أهمية كبيرة بالنسبة لي. لقد كانت أول صورة استخدمت «تكنيكاً» مهنياً متقدّماً، و هي في ذات الوقت تمثّل موضوعاً محلّياً له مسحة و لون و روح عراقية. كنت أقول مع نفسي: إذا تمكّن فائق حسن من ذلك في الرسم فلماذا لا أتمكن أنا من ذلك أيضاً في العمارة؟

محمود صبري شاب طويل، رشيق القامة، وسيم الوجه، خافت الصوت و قليل الكلام، و إذا تكلّم أو إذا أنصت ابتسم. وديع و لكن إذا حمى وطيس الحديث، أو إذا جرى المساس بأيّ شكل من الأشكال بالحركة التقدمية، فإن محمود الوديع هذا يتحوّل عند الاقتضاء إلى شخص آخر. و هو حتى في هذه الحالة لا يثور ثورة طائشة بل لا تخلو عباراته من القسوة و الحدة و من الحدّية الدفينة في أعماقه.

كان توجيه الفن نحو المساهمة في الحركة التقدّمية بحيث يصبح جزءاً منها هو بالنسبة لمحمود هدف لا نقاش فيه. كان هذا موقف محمود على الصعيد السياسي. أما على الصعيد الفنّي فلم يكن محمود بنظر جواد و فائق أكثر من هاوٍ مبتدئ، إن «تكنيكه» في الرسم و الألوان و التكوين ضعيف و من أعمال الناشئين. و لكنه كان أول من هز بحق الفن العراقي هزّة الإيقاظ من سباته في الرومانتيكية الريفية.



كان محمود موظّفاً في مصرف، و اتّخذ من الفن هواية له يقضي به أوقات فراغه. سرعان ما تطوّر الأمر لديه، فبدأت هواية الرسم تحلّ محل الفعاليات الأخرى و أخذت تشغل عليه تفكيره و وقته حتى أصبح عمله في البنك، بل و حياته العامة و الخاصة، شيئاً ثانوياً، و ليس سوى متمّم لما كان يزاوله في عالم الرسم. صار محمود يواصل الرسم من دون انقطاع في الأمسيات، و يستمر إلى وقت متأخر من الليل حتى تنهك قواه، وهو شخص لا يتعب سريعاً. فتقدم «تكنيكه» و تطوّر، بدأ عمل محمود و موقفه من الفن يؤثّر في الفنانين الآخرين من حيث يعلمون أو لا يعلمون، و أخذ يقودهم في اختيار المواضيع نحو قناة جديدة من فن يعكس حياة اجتماعية ذات واقعية معيّنة بل ذات صبغة خاصة هي صبغة الثورة العمّالية الفلاحيّة كما يتصوّرها محمود نفسه. و أخذ الفنانون الآخرون، بإدراك منهم لهذا الاتجاه أم بدونه، يعملون ضمن فن واقعي ذي صبغة معيّنة. و قد تجلّى هذا بعد ذلك في أعمال فائق في مواضيع مثل بيوت الشَعْر و الأعراب في مضاربهم و الأعرابي مع دلة القهوة و الأعرابيات الساذجات. و تجلّى كذلك في أعمال جواد في مواضيعه البغدادية مثل «البغداديات» و«ليلة الحنة» و«القيلولة»، و في عمل زيد صالح في الحصان العربي. أما في عمل محمود صبري فنجد العامل بعضلات منتفخة تكاد تتفجر حيويّة، و الفلاح النحيل الطويل و هو يتوجس بانتظار مصير آخر في عهد جديد.

هكذا تطوّر الفنّ في العراق في منتصف الخمسينات، و كان التطور حصيلة عوامل كثيرة منها تطلّعات جواد في الفن القديم و لو بصفة المشاهد المحلّي للأحداث من دون مساهمة فعلية فيها. و لكن الأكيد هو أنّ لمحمود صبري قسطاً كبيراً في دفع الفن نحو اتخاذ سمة و طابع و مفهوم يعكس واقعاً اجتماعياً ـ سياسياً هو في طور التأهبّ للتغيير. و لم يقتصر الأمر على تأثير محمود بالفن، بل أثّر كثير من الفنانين العراقيين في محمود بصورة متبادلة، حتى انقلب فنه من ذلك النوع الهاوي، الواهن «تكنيكياً»، إلى فن متمرّس له طابعه المتميّز و خصوصيته الفذة.

ماذا كان الوضع قبل محمود صبري؟



كان الفن العراقي يدور حول مواضيع ريفيّة[٥]، فإذا ما خرج عن هذا النطاق فإنه يعالج صور الأشخاص «البورترية» فيما عدا جواد. بل حتى جواد كان ريفيّاً في مواضيعه و لكنّه كان يعالج مواضيع اجتماعية واقعية و رمزية كما في «رجل في المقهى» سنة ٤٣ و «البنّاء» و ثم شعار مصلحة نقل الركاب و كلاهما في سنة ٤٥. على أنّ هذه كانت مواضيع يعالجها فنان لا يجعل نفسه طرفاً في المسألة، فهو بمثابة المشاهد الذي يصوّر الواقع كما هو، و قد يقلب هذا الواقع إلى شيء رمزي متأثر بتراث نحتي، أو قد يقف أمام وضع اجتماعي و يقول هذا هو الواقع و لكني لست طرفاً في القضية، و هو واقع قد يكون حسناً أو سيئاً و لا علاقة لي بهذا الأمر. أما بعد إن تأثر جواد بمحمود فقد تحوّل من مجرّد مشاهد إلى ناقد و معلّق. و هو لم يكن يريد ثورة اجتماعية و لكنه أصبح بالتأكيد يريد تطويراً مهذّباً سامياً، كما جاء في جدارية النفط في العراق سنة ١٩٥٦ و في «البغداديات». و صار جواد يروي طموحه التطوّري بحدّة و عنف في بعض الأحيان كما جاء في «الإنسان و الأرض»، إلى أن تبلور ذلك في نصب ١٤ تموز.

و ليس هذا هو مجال بحث النواحي الأخرى في جواد أو غيره، و لكن المهمّ هنا أنّ جواد و غيره من الفنانين قد اجتذبوا إلى قناة كان محمود صبري أوّل من دخلها أو من أشار إليها.

كان فائق حسن قد وجد طريقه في هذه القناة في أوائل سنة ١٩٥٣. و لكن محمود خاضها مسبقاً و إن كان أداؤه لمّا يزل آنذاك بدائياً. على أن المسلك أصبح واضحاً بالنسبة لي: و هو أنه من الضروري جداً إيجاد الحلول الكفيلة بتوليد عمارة ذات طابع عراقي. لم أكن أريد أن أبقى متأخراً عمّا أخذ يحققه زملائي في حقول فنونهم الأخرى.

أخذت أبحث عن أسلوب أو عن سنن أتمكّن بموجبها من استحداث أشكال زخرفية أو إدخال معالم في العمارة تعطيها طابعاً عراقياً، بالإضافة إلى

---

(٥) مواضيع ريفية، Landscape.

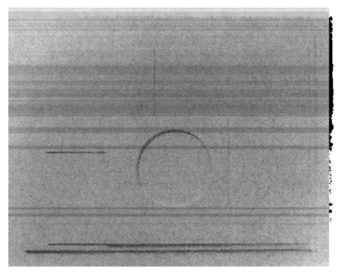


إيجاد الحلول للمشاكل البيئية والمناخية التي كنت أفكّر فيها و أعمل على اكتشافها. فبدأت أنظر إلى الزخارف و النقوش الإسلاميّة و أدقّق فيها. إنّ نقل الزخارف نقلاً حرفياً جعلته من الأمور المحظورة بل المحرمة عليّ، ذلك لأنّ النقل يعني بالنسبة لي إنتاج شكل معيّن من دون اللجوء إلى استخدام تلك التقنية و بكامل مكوّناتها التي ولّدت الشكل أصلاً. و بما أنّ التقنيّة التي ولّدت الزخرفة الإسلامية قد انعدمت، أو أنّ أهم مكوناتها قد بليت نتيجة التطوّر الحاصل في أساليب الإنتاج. فإنّ النقل إذن سيكون عبارة عن مسخ للشكل القديم و مسخ للتقنية الحديثة و مسخ للفن المعاصر الذي يجب أن يتوافق معه توليد الشكل الجديد و يكون أحد نتاجاته.

و عليه كان لا بدّ لي من إجراء عمليّة تجريد للشكل الإسلامي، و لكني وجدت بعد دراسة أوليّة، أنّ الشكل الإسلامي، هو ليس ذلك الشكل البسيط الذي يظهر للوهلة الأولى، بل يتمثّل فيه ما يسمى بالعنصر الثالث و هو التركيب الذي يتألّف من شكلين يحوّلان إلى شكل ثالث مستقلّ عن طريق هذا التركيب بالذات. و الشكل الثالث الجديد هذا لا يختلف فقط عن الأصل، أي عن الشكلين المركّبين له، بل هو متطوّر و مهذّب و معقّد معاً و في نفس الوقت. فمثلاً يوضع المربع على المربع، فيفقد هذا الشكل ذاتيته، و ينتج عنه مثلثات ثمانيّة، و هكذا تصبح ذات ستة عشر ضلعاً فيختفي المربع و ينقلب إلى مثلثات و معينات في عملية تطوير و تهذيب و تعقيد لا مثيل لها، و لم يستطع الغرب أن يضاهيها. فالنقش الروماني مثلاً، و من بعده الرومانسكي، و على الرغم من تعقيده، فإنّ الأشكال الهندسية فيه تتجانس و تتواقع و لكنها لا تنصهر فتولّد شكلاً آخر جديداً بحد ذاته، بل تحافظ الأشكال التي ولّدته على ذاتيتها الخاصة بها، فتبقى الدائرة دائرة و هي تجاور المربع الذي يظل مربعاً فلا يتقاطعان ولا يتراكبان ولا يفقدان ذاتيتهما ليكونا شكلاً ثالثاً جديداً له ذاتيته، كما هو الحال في الزخرفة الإسلامية. إن الغرب توصّل في ما بعد إلى التعقيد في التقاطع و التراكب و الإكساء الكلي للسطوح بالزخرفة المكتظة و لكن الإسلام تمكّن من ذلك مسبقاً بالإضافة إلى التراكيب الذي أشرنا إليها.



كنت أسائل نفسي كيف يمكن لي أذن تجريد و تطوير شكل جرى عليه تجريد متكرّر و تهذيب دام قروناً عدة؟ إنّني كلّما حاولت أن أعثر على مفتاح لدخول رحاب الزخرفة الإسلامية أفقد مفتاحاً آخر و مدخلاً آخر، و أجد نفسي أبتعد عن الحلول، كأنّني في متاهة لا نهاية لها. على أني أكّدت لنفسي بأن علاج مسألة الزخرفة هو أمر لا مفرّ منه، «فإذا ما كنت عاجزاً عن دخولها من الأبواب الأمامية إذن سأدخلها من الأبواب الخلفية». كان معنى هذه الجملة يراودني في تلك الأثناء و يجول في خاطري، إلى أن لمع نصّها في ذهني ذات مرة بغتة، فأخذت أكرر مع نفسي و باستمرار أنّني سأدخل الزخرفة من الأبواب الخلفية، و قد فتحت لي هذه الجملة بالذات آفاقاً و أبواباً كثيرة.



نموذج للفن التجريدي
في لوحات بن نيكلسن.

عندما عجزت عن تطوير الزخرفة الإسلامية، و قررت دخول الموضوع من بابه الخلفيّ بدأت أتطّلع في الزخارف العراقية القديمة و الإسلامية على حدّ سواء. و أخذت في الوقت نفسه أدرس الفن التجريدي عند «بن نيكولسن»[6]، كما أخذت أجرِّد و أجرِّد و أكرّر التجريد لأعمال «ميز فان در رو». كان أوّل أعمالي الذي تطلب الزخرفة، أو بالأحرى أول عمل لي لم أرض لنفسي أن يبقى من دون معالجة خاصة بإضفاء مسحة خاصة عليه، هو ستارة جدارية تختفي وراءها المشبّكات الحديدية للرواق الهوائي و ذلك في دار حسن الكرباسي في بغداد الجديدة، ثم تلاه شبّاكان في عمارة الجوربه جي في كمب الأرمن، شارع الشيخ عمر،

---

(٦) بن نيكلسن (١٨٩٤ ـ ت) إنكليزي المنشأ، من أعظم رسامي القرن العشرين في إنكلترا. بالرغم من رسومه الريفية و المناظر، إلا أنه اشتهر كأحد فناني النيو بلاستِيزِم Neo-Plastisim أسهم في إنشاء مجلة The Circle التي تعتني بنشر فنون الحركة الإنشائية Constructivism أقام عدّة معارض شخصية و جماعية في مختلف أنحاء العالم و حصل على جوائز عالمية كثيرة.



ثم في وقت لاحق في دار محمد عبد الوهاب، و قد تمكّنت بهذه الأعمال المتعاقبة أن أضع صيغة معيّنة لترجمة التجريد الأوروبي المتقدّم و بمسحة خاصة.

فتسرّبت هذه الصياغة إلى موقدين في دار حسين جميل في المسبح، كما تمكّنت من معالجة الواجهة ككلّ في دار علي مظفّر بالوزيرية مستنداً إلى هذه الصياغة ذاتها، و استطعت كذلك أن أنقل هذا التطور في عملي إلى تصميم الحدائق في دار حسين جميل أيضاً.

و امتدت دراستي من «بن نيكلسون» إلى دراسة نصب كارل «ليبكنخت و روزا لكسمبورغ» في برلين و هذا النصب من أعمال «ميز فان در رو». و لذا جاءت الستارة الجدارية في دار محمد عبد الوهاب أكثر تقدّماً و تعقيداً من الستارة في دار الكرباسي و من الشبّاكين في عمارة الجوربه جي، و ذلك برفع أحد أسطح التكوين.

ثم انتقلت بدراستي إلى كل من «ثيوفان دوسبرغ»(٧) و «جريت توماس ريتفلد»(٨). و بهذا تمكّنت أن أعالج واجهة دار علي مظفّر بكاملها كعلاقات تكوينية لأشكال هندسية و ذلك بتغاير في الألوان أو المادة أو بنسيج المادة أو بكل ذلك.

---

(٧) ثيو فان دوسبرغ (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) رسام و معمار هولندي. قام بإصدار مجلة De Stijl ١٩١٧، و اشترك مع مجموعة من الفنانين و المعماريين في تشكيل جماعة فنّية بنفس اسم المجلة، كان من بينهم «موندريان و ريتفلد و أود» و غيرهم، و لقد استطاعوا أن يتركوا أثراً كبيراً في فنون و عمارة القرن العشرين فيما بعد.
انحلت جماعة De Stijl بعد موت دوسبرغ مباشرة.
المصدر: 20th Century Architecture Thames & Hudson.

(٨) ريتفلد، غريت توماس Rietveld Gerrit Thomas (١٨٨٨ـ ١٩٦٤)، من أصل هولندي، مارس النجارة في ورشة أبيه، حتى اتصل بجماعة دستيل العام ١٩١٩، و صار عضواً فعالاً فيها و قام بتصميم كرسيه الأحمر و الأزرق الذي يعتبر نقطة تحوّل في مسار تصميم الأثاث و تطوّره. قام بعدها ببعض التصاميم المعمارية، و أهمها بيت شرودر في بوترضت العام ١٩٢٤، و لكن خفّ نجمه عند ظهور حركة العقلانية Rationalism، و لم يظهر ثانية حتى الخمسينات، حينما زاد الاهتمام بحركة دستيل من جديد.





دار حسن الكرباسي، بغداد، ١٩٥٣. منظور الواجهة الخلفية للدار تظهر فيها الستارة الجدارية.

ففي استخدام التغاير في لون الرخام في الموقدين بدار حسين جميل[٩] تمكّنت من عرض تباين متوازن في التكوين.

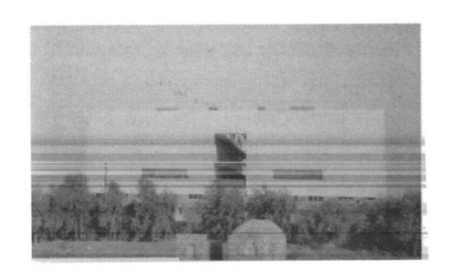
و في حدائق دار حسين جميل توسعت دراستي، بحيث شملت تخطيطات «ميز فان در رو»، فاستخدمت الورد و شجيرات الأزهار و الأشجار باعتبار أنّ لكل منها ارتفاعاً طبيعياً محدداً فعلت منها ألواحاً ذات أشكال هندسية من مربعات و مستطيلات بمختلف الارتفاعات الطبيعية، لأظهر منها علاقات تكوينية متغايرة و متوازنة، متعثّراً بالخطوط و الأحياز في تخطيطات «ميز فان در رو» و التي سمّيتها في ما بعد بالخطوط و الأحياز التائهة، و التي تتجلّى في عمله في الجناح الألماني في المعرض الدولي لسنة ١٩٢٩ في برشلونة.

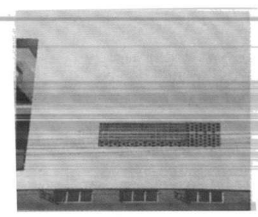
لكنّي شعرت في هذه الأعمال و غيرها التي تعود للفترة الزمنية نفسها بأنّني فشلت في السيطرة التكوينية على كلّ من دار حسين جميل و عمارة منير عباس في الباب الشرقي بالنظر لحداثة خبرتي في السيطرة على مشاريع كبيرة تخرج من عالم التكوين الورقي إلى حيّز التنفيذ الحقيقي لأول مرة في ممارستي.

أبو غريب، نيسان ١٩٨٠

(٩) حسين جميل، ولد بكربلاء العام ١٩٠٨ و أنهى دراسة القانون بدمشق العام ١٩٣٠ . مارس المحاماة، و هو أحد مؤسسي جريدة الأهالي العام ١٩٣١، و ساهم في تأسيس الحزب الوطني الديمقراطي، و أصبح سكرتيراً عاماً للحزب، و عضو مجلس النواب في مجالس السنين ٤٧ و٤٨ و٥٤ و وزيراً للعدل للفترة ١٩٤٩ـ ١٩٥٠ و نقيب المحامين العراقيين ١٩٥٣ـ ١٩٥٧، و الأمين العام لاتحاد المحامين العرب ١٩٥٦ـ ١٩٥٨.

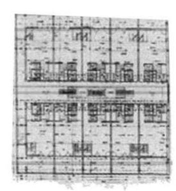




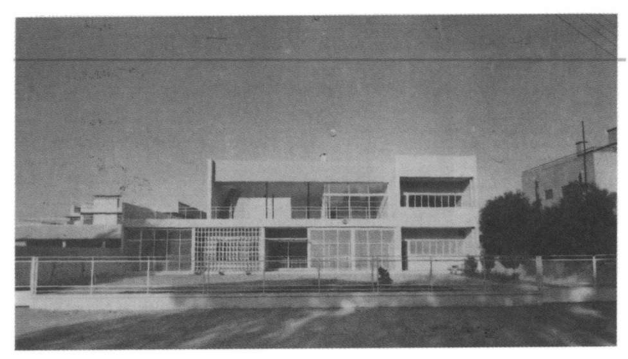


بناية الجوربه جي، بغداد، ١٩٥٣



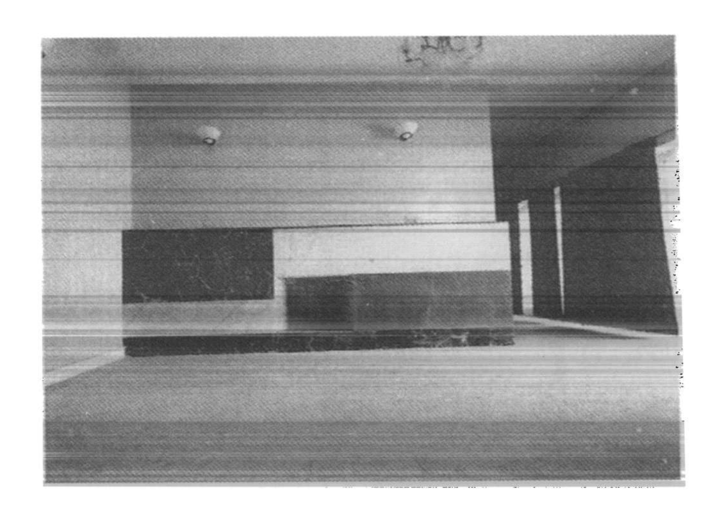


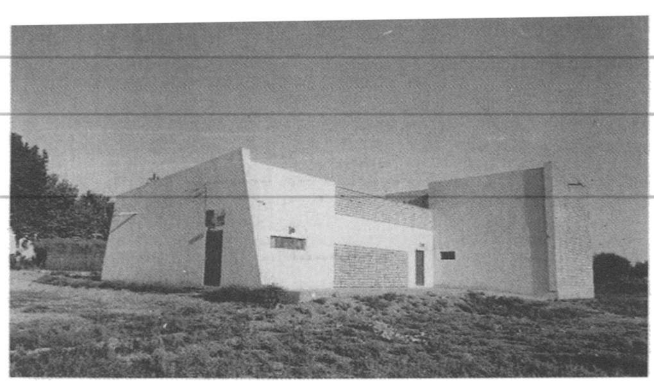
بناية الجوربه جي



منظور خارجي لدار حسين جميل، ١٩٥٣

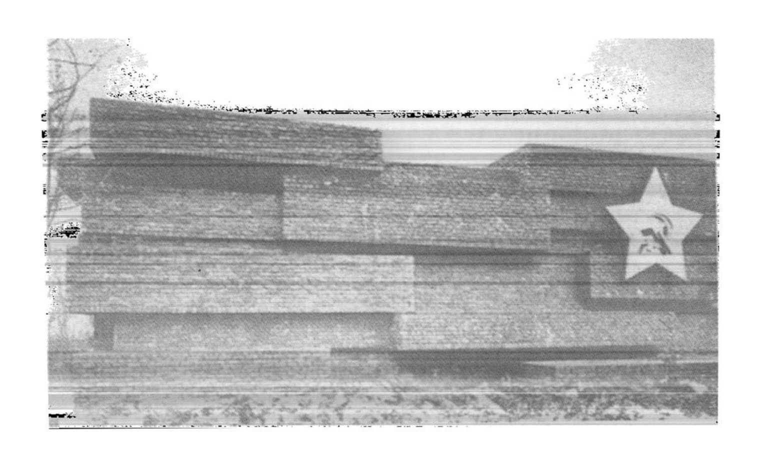


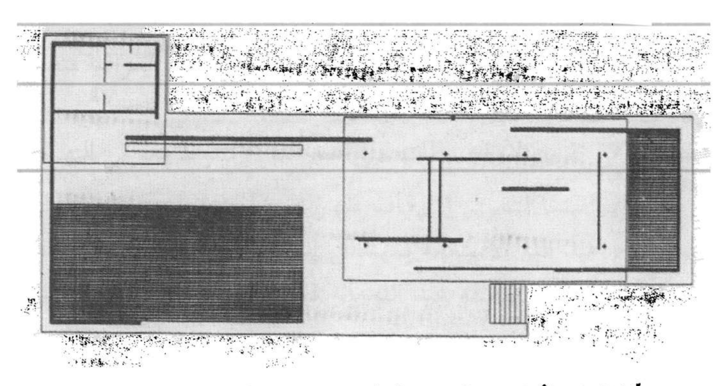




دار علي عظفر، بغداد، ١٩٥٣.







مخطّط الجناح الألماني في المعرض الدولي، ١٩٢٩، برشلونا، «ميز فان در رو».




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الرابع

في الأوقاف

كان قد عرض على مدير الأوقاف العام في ذلك الحين، جلال خالد، مشروع عمارة الدفتردار، و كانت قد أعدّت وثائق التعهد مؤسسة هندسيّة ألمانية. فساور المدير العام الشكّ بها و تردّد في اعتماد المشروع. فطلب من عبد الله إحسان كامل دراسة جدوى هذه الوثائق و صلاحيتها. زارني عبد الله مع الوثائق. و كنت أعمل حينئذٍ بزاوية من زوايا مكتب قحطان عوني في عمارة الخضيري، و طلب مني المساهمة معه في دراسة الوثائق و تهيئة التقرير المطلوب عن جدواها. و بعد أسبوع من دراستها دراسة وافية متواصلة عثرنا فيها على نيف و أربعمئة خطأ أو تناقض. على أنه في خلال ذلك الأسبوع اتضح ما يلي:

- إنّ الجدية التي طبعت دراستنا المشتركة و مثابرتنا فيها كشفت عن تقارب ذهني بيننا. وكان عبد الله قبل ذلك قد كلّفته جمعية الأرمن العراقية بتصميم عمارة لها في الشورجة، وكان متردّداً في كيفية معالجة موضوع التصميم. و بعد عملنا المشترك في تقرير الأوقاف طلب مني عبد الله الاشتراك معه في التصميم.

- خلال دراستنا لتقرير الأوقاف ظهرت حاجتنا إلى خبرة هندسية إنشائية، فاقترح عبد الله الاستعانة بمهندس إنشائي، و كان أحد تلاميذه، و اسمه إحسان شيرزاد[1]. وصفه عبد الله بأنّه ذكي و مؤدّب و مقتدر. فدعوناه

---

(١) **إحسان محمد شيرزاد** (١٩٢٥ ـ) ولد بمدينة أربيل، العراق، و حصل على البكالوريوس في الهندسة المدنيّة من جامعة بغداد، ١٩٤٦، فالماجستير من جامعة





إحسان محمد شيرزاد.

و كلّفناه بما نريد. و بعد يومين قدّم دراسة وافية عملية أعجبنا بها.

- قدّم عبد الله التقرير إلى الأوقاف فأعجب به جلال خالد. فعرض على عبد الله أن يشغل وظيفة رئيس الشعبة الهندسية في الأوقاف، فاعتذر و لكنّه رشحني لها، فدعاني جلال خالد و كلّفني بالمهمة فقبلت(٢).

في أثناء هذه الفترة كنت قد صممت عمارة صغيرة تعود إلى منير عباس في شارع الملك فيصل، شارع الوثبة لاحقاً، و بسبب تبلور العلاقة بيني و بين عبد الله من جهة، و لتعرّفنا على إحسان شيرزاد، فقد قررنا تأسيس مكتب بأسمائنا نحن الثلاثة فاتخذنا من شقة في العمارة المذكورة، مركزاً لأعمال مكتبنا.

و تعرّفت في الوقت نفسه على بلقيس محمد شرارة فقررنا الزواج، و باشرت بعملية إحياء المشتمل في حديقة دار والدي و جعله داراً لسكنانا. و قد تضمّن تصميم الدار بعض التطورات، منها:

- تقليص ارتفاع السقف إلى ٢٢٥٠مم متأثراً بأعمال «كوربوزييه الأولية».

- إلغاء النوافذ المطلّة على الخارج في ما عدا فتحات قليلة صغيرة ارتفاعها ٥٠٠مم. لقد تولّد هذا المبدأ في دار محمد عبد الوهاب، و لكني

مشيغَن بأمريكا، ١٩٥٠ فالبكالوريوس بالحقوق من جامعة بغداد، ١٩٦٢، فالدكتوراه بالإدارة الهندسية، جامعة كاليفورنيا للدراسات العليا، ١٩٨٧.
عمل مهندساً في دائرة الأشغال بأربيل، ٤٦ ـ ١٩٤٨، فعضو الهيئة التدريسيّة في كلية الهندسة، ٥٠ـ ١٩٦٥. عيّن وزيراً خمس مرات في وزارة الأشغال و الإسكان و البلديات، ٦٧ـ ١٩٧٤، و رئيس المجمع العلمي الكردي ٧٢ـ ١٩٧٦، و أستاذاً متمرّساً في جامعة بغداد، ١٩٨٨. و هو بالإضافة إلى كلّ هذا مؤسّس و شريك في مكتب «الاستشاري العراقي» للخدمات الاستشاريّة المعماريّة و الهندسية منذ ١٩٥٢.
له بحوث و دراسات منشورة في الحقول الهندسية و المهنية، و مؤلف هندسي.

(٢) و كان ذلك في أواخر العام ١٩٥٣.



التزمت به في داري التزاماً حرفياً.

ـ فتح نوافذ من الأرض إلى السقف و بأبعاد كبيرة، و هي تطلّ على حدائق داخلية أو على الرواق الهوائي.

ـ استحداث طارمات مسقوفة، لا لتوظيفها و استخدامها كجزء من الدار فحسب، بل قصدت منها إملاء أحياز لسبك التصميم بشكل هندسي منتظم.

ـ حماية النوافذ الكبيرة المطلّة على الحديقة الداخلية أثناء الصيف بعازل من الحصير أو الجنفاص، بصورة كلّية أو جزئية، و بتغطية الحديقة بأشجار كثيفة. و بهذه الطريقة ظلّت الدار مشمسة شتاءً و معتمة صيفاً.

ـ أصبح البيت خلوة داكنة و باردة في الصيف، و مضيئة مفرحة في الشتاء.

ـ جاء مستوى الأرضية بمستوى الحديقة و الطارمات تماماً فصارت الدار جزءاً منها و هي جزء منه.

بعد إكمال داري و انتقالنا إليها أصبح البيت مركزاً آخر تأوي إليه جماعة الرواد و غيرهم من معماريين آخرين، كان من بينهم قحطان المدفعي[٣].

---

(٣) **قحطان حسن فهمي المدفعي**، (١٩٢٧ ـ) ولد ببغداد. حصل على البكالوريوس في العمارة من جامعة ويلز بالمملكة المتحدة العام ١٩٥٠ و الماجستير العام ١٩٥١ ثم الدكتوراه العام ١٩٨٥ بنفس الجامعة. عمل معماراً بوزارة الأوقاف (١٩٥٤) و بمديرية الإسكان العامة (وزارة الإعمار) (١٩٥٨)، و مدير بلديات العام ١٩٥٩ـ١٩٦١ و أستاذاً في كلية الهندسة المعمارية، و كذلك معهد التخطيط الحضري العام ١٩٦٢. و في العام ١٩٦٣، تفرّغ للاستشارات الهندسية و المعمارية. له أعمال كثيرة في الهندسة، أهمها بناية وزارة المالية و متحف التاريخ الطبيعي، و جامع بنية و جامع كولا بالسليمانية، ومدخل مدينة الألعاب ببغداد، و عمارة كاظم مكية و ساهم في خطط الإسكان العام للعراق سنة ٢٠٠٠ ساهم كذلك في تخطيط مدينة الموصل و استعمالات الأرض لسنة ٢٠٠٠ و مشروع محطات سكة حديد بغداد ـ البصرة و بناية جمعية الفنانين، و مستشفى الطوارئ بمدينة العمارة. و بالإضافة إلى أعماله الهندسية، فهو رسام و عضو في جمعية الرواد و من مؤسسي جمعية الفنانين العراقيين، و له رسومات و لوحات كثيرة، و كذلك له ولع بالشعر وقد ألّف ديوانين بالشعر الحر.



أخذت اللقاءات و الأحاديث و الأسمار تتوالى و تدوم طويلة الليل، و إلى الفجر أحياناً، إذ يستمر النقاش، و يحتد، و تتهشم الأقداح. كانت المطارحات تدور حول الواقعية في الفن و الواقعية الاشتراكية و عراقية الفن و كيفية تحقيقها، و الشك في هذه المبادئ من قبل بعضنا.

وضع جلال خالد عند تعيينه مديراً عاماً للأوقاف خطّة تطمح لتعمير أملاك الأوقاف و لإنهاء الجمود الذي خيّم عليها أمداً طويلاً. فطلب مني وضع خطة لتنفيذ المشاريع. فطلبت منه بدوري الموافقة على إجراءات كثيرة، لدعم جهاز شعبة الهندسة، و كان مما طلبته منه تعيين قحطان المدفعي في الشعبة معي، فتم ذلك فعلاً. و فجأة، و قبل الشروع بالتنفيذ، نقل جلال خالد إلى دائرة أخرى، و عيّن محله شفيق العاني.

و في خلال أيام قليلة وجدت في شفيق العاني رجلاً طيّباً، مؤدّباً. كان نحيل البنية، خافت الصوت، و قد جاء من سلك القضاء، و لم يكن له اطّلاع على الحضارة الأوروبية، و لا دراية له في الفنون و تطورها عامة، و لكنه رجل واسع الأفق، يتفهّم و يصغي إلى سيل من الاقتراحات التي كانت تتدفق عليه من شاب معماري قليل الخبرة، يختلف في تصرفاته و لباسه و معيشته و تقاليده و مبادئه عن الجو السائد في الأوقاف آنذاك بكامله.

لذلك انقسمت الدائرة إلى معسكرين فمن جهة هناك شعبة الهندسة التي تمثّل التجديد، و من الجهة الأخرى هناك المعسكر الذي لا يريد التعمير مطلقاً و الذي أخذ ينظر إلى شعبة الهندسة باعتبارها مقرّاً لشباب طائش، سيبذر أموال المسلمين في إنفاقها على المشاريع. و قد ترأس هذه الحملة عيسى عبد القادر المفتّش العام آنذاك، و كان من طينة عتيقة و عقلية متزّمتة و مزمنة بحيث أنه امتنع عن ارتداء الرباط بحجة أنّه شبيه بالصليب. و قد التف البعض حوله، ممن شعروا بأنّ وجودي في شعبة الهندسة سيؤدّي إلى فقدانهم السيطرة عليها، و ربما إلى خسرانهم بعض المنافع نتيجة لذلك.

عندما أتممت دراسة مناقصة الأسس لعمارة الدفتردار تقدّمت للعطاء شركتان فقط هما شركة «فرانكي بايل» (الإنجليزية ـ الهولندية) و شركة عراقية



حديثة تعود إلى محمد الدامرجي. مدير شركة فرانكي بايل صديق لي، كما أنّ محاميها كاظم حمدان صديق لوالدي ولي و كان يتردّد على دارنا، كما كان يزورني في الدائرة كصديق. و بعد دراسة العطاءين وجدت أنّ سعر الدامرجي أقل من سعر فرانكي بايل.

و رغم هذا أوصيت بإحالة العمل على «فرانكي بايل» لأنّه يتطلّب خبرة خاصة، و لم يسبق لنا في العراق ممارسة تجربة مماثلة، فلم أجد مبرراً للمجازفة بإيداع العمل في عهدة شركة حديثة و إنّ كانت أقلّ سعراً.

وافق شفيق العاني على هذا المبدأ، و لكن عندما عرض الأمر على مجلس شورى الأوقاف كان اعتراض مفاده إنّ هذا الاتجاه فيه تبذير لأموال المسلمين. في هذه الأثناء شنّ الدامرجي حملة إشاعات تنطوي على التعريض بي وتبثّ التقوّلات بأنّ لي مآرب خاصة في هذا القرار لأنّ لي علاقة صداقة مع مدير شركة «فرانكي بايل» و مع محاميها. فدعاني شفيق العاني و اختلى بي و حذّثني و طلب مني الموافقة على إيداع العمل للدامرجي لقطع دابر الإشاعات، و أنّه بصفته المدير المسؤول يوافق سلفاً على تعيين مهندسين إضافين للإشراف على العمل لتأمين صلاحيته. قلت له بأنّني لا أتحمّل هذه المسؤولية، و لكن إذا ارتأى مجلس الشورى ضرورة إحالة العمل على الدامرجي فليكن، لكنّي سأتنصّل من مسؤولية صلاحية التنفيذ. لم ينته الأمر عند هذا الحد، فبعد مرور أيام قلائل دعاني شفيق العاني مرة أخرى. كانت تعلو وجهه ابتسامة جادة، و قال إنّ نائب رئيس مجلس الوزراء أحمد مختار بابان(٤) المسؤول عن الأوقاف. يرغب بسدّ باب القيل و القال و لذا يطلب إحالة العمل على الدامرجي، و بخاصة لأنّها شركة عراقية و الحكومة ترغب بتشجيع المؤسّسات العراقية. قلت: حسناً، سأقوم

---

(٤) **أحمد مختار بابان** (١٩٠١ ـ ١٩٧٦) ولد ببغداد و درس في كلية الحقوق. شغل منصب وزير الشؤون الاجتماعية (١٩٤٢) و وزير مواصلات و عدلية و خارجية و مالية حتى العام ١٩٤٦، و منصب رئيس الديوان الملكي العام ١٩٥٣، و وزير دفاع العام ١٩٥٧، و نائب رئيس وزراء ١٩٥٤، و ألّف وزارة في ١٩/٥/٥٨ و قد انحلّت في ١٤/٧/٥٨.



بالإجراءات الروتينية حسب هذا الأمر و لكنّي سأثبت على الورق تنصّلي من المسؤولية. فضحك العاني و قال إذن عليك أن تذهب بنفسك و تكلّم أحمد بك.

في اليوم التالي استدعيت إلى ديوان مجلس الوزراء و عندما كنت في طريقي إلى هناك تباطأت في سيري و أخذت أفكّر بالموقف الذي يجب أن أتخذه من هذه القضية بعد أن تأزّمت لهذه الدرجة فاستخلصت لنفسي المعادلة التالية: قلت إذا كان موقفي يستند إلى حجج صحيحة، فإن الحقيقة ستنكشف عاجلاً أم آجلاً، فإن وجد من يريد الطعن في هذا الموقف بالإشاعات مهما كانت خطورتها من دون الاستناد إلى الواقع أو الحجة الحقيقية، فإن الحق سيظهر مهما كانت قناعة الناس بالإشاعات حين ولادتها ونشرها.

استقبلني سكرتير العام مجلس الوزراء منير القاضي و شربت معه الدارسيني و أخذنا نتحدّث. و بعد برهة دخلت و واجهت أحمد مختار بابان. فابتدرني بالحديث قائلاً: بأنّني شاب ولي مستقبل، و إنّه لا يريد لهذا المستقبل أن يلوّث، و إنّه قد كلّم شفيق العاني و أعلمه بموافقته على تعيين مهندسين إضافيين و بعدد مناسب للإشراف على العمل، لضمان كفاءة التنفيذ التي أطلبها، و أنّه يهمه كثيراً سمعتي، و أنّ الدامرجي يتكلّم كثيراً، و عليه ينصحني بتبديل التقرير و إحالة العطاء إليه. فلمّا انتهى من كلامه قلت له بعد تأمل و بصوت متهدّج جداً: أحمد بك، أنا لا أزال عند رأيي، فالإشاعات ستتلاشى و تُنسى، و حتى الدامرجي سينساها إذا لم تكن تستند إلى واقع حقيقي أصلاً. فإذا بالرجل يهنّئني على موقفي و يوافق على اقتراحي الأصلي.

رجعت إلى الأوقاف و على وجهي ابتسامة كبيرة، و لكنّي أخذت أشعر بثقل المسؤولية و أنا أتحدى الجميع.

دخلت على شفيق العاني و أبلغته بما حصل، فابتسم و قال إذن إجر اللازم.



وبعدها ذهبت إلى غرفتي و إذا بكاظم حمدان ينتظرني فيها. سألني هل توجد أخبار عن المناقصة؟ قلت لا يوجد جديد. ثم قلت: ستبدأ عطلة العيد بعد غد، فما قولك بالسفر إلى الشمال معاً لقضاء فترة راحة ننسى فيها العمل؟ فوافق و سافرنا. و بعد رجوعنا تمّ تبليغ شركة «فرانكي بايل» رسمياً بقرار الدائرة.

في خلال هذه الفترة صمّم قحطان المدفعي عمارة المرادية، و صمّمت أنا عمارة بير داود و كلاهما في باب المعظّم. و قد كنت عرضت على شفيق العاني مبدأ تسمية أملاك الأوقاف بأسماء الوقفيات، فوافق على ذلك، و جرى اتباع هذا المبدأ منذ ذلك الحين.

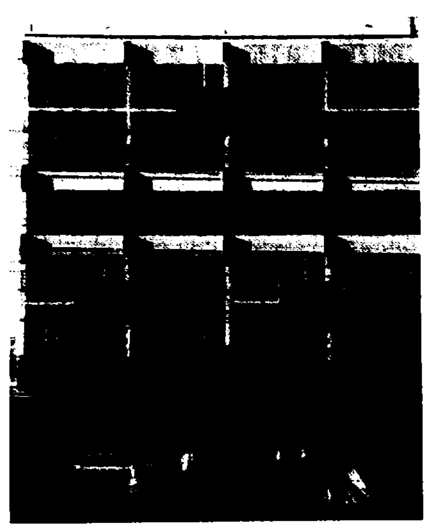
في هذه الفترة اشترك العراق في معرض دمشق الدولي، فكلفت وزارة الاقتصاد مجموعة من المعماريين للقيام بالتصاميم، و للإشراف على تنفيذها موقعياً. و هم كلٌ من عبد الله إحسان كامل و مدحت علي مظلوم و قحطان المدفعي و أنا. و بعد إكمال التصاميم سافر الثلاثة إلى دمشق لغرض الإشراف على تنفيذ العمل و تخلّفت عن السفر معهم بسبب أنّ وزير الداخلية آنذاك خليل كِنّة منعني من السفر إلى خارج العراق.

المهم بالنسبة لي في هذا المعرض ظهور نقطتين: **أولاهما** أنّني اكتشفت بنفسي من أنّني أملك القابلية الطبيعية على تصميم المعارض بالمقارنة مع القحطانيين، عوني و المدفعي. و **الثانية**، فقد عمل كلّ من لورنا سليم و جواد سليم على تطوير استخدام الهلال في الرسوم الجدارية التي رسمت على الزجاج بأشكال و أحجام مختلفة. و كان - و الحق يقال - كلا القحطانيين قد اغتبطا أعظم الاغتباط في هذا العمل الذي اطّلعت عليه في ما بعد، عن طريق التصوير الفوتوغرافي.

و عندما صممت جامع سراج الدين كجزء من واجباتي في الأوقاف جاء موتيف الهلال، كنافذة في القسم الأعلى من الواجهتين الجنوبية و الشمالية للجامع. في هذا التصميم أجريت دراسة تفصيلية لمتطلّبات الجامع بالتعاون مع عبد الله القصير الذي له خبرة في التصاميم جاء بعيداً كل البعد



عن الشكل التقليدي. و قد وضعت في الواجهتين الشرقية و الغربية ستائر جوّية[٥] و منحوتة مثقوبة، تقليداً للنجمة المثمّنة التي نراها عادة في المساجد و في دور بغداد القديمة و هي مشغولة عادة بالخشب نقلت هذه النقشة من إحدى الزخارف الخشبية في جامع الوزير في جديد حسن باشا. إنّ نقل نقشة من مادة إلى أخرى، بل النقل أصلاً، و من دون إجراء تطوير تجريدي عليها، يخالف موقفي من الزخرفة و موقفي من العمارة أساساً. و لكن ما حصل لي في هذا النقل يعود إلى أن قدرتي التصميمية كانت قد استنفذت كلياً جراء تصميم أجزاء الجامع الأخرى من جهة، و لأني لم أكن حتى ذلك الحين قد تمكّنت من استحداث نقشة عربية تتناسب في مستواها مع تصميم الجامع العام من جهة أخرى.



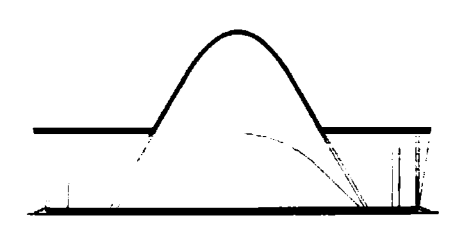
عمارة بير داود، بغداد، ١٩٥٤.

لقد سنحت لي أيام وجودي في الأوقاف فرصة ثمينة جداً، للاطلاع على الجوامع و المساجد و الخانات و الأسواق و الدور القديمة، و ذلك عن طريق الإشراف على تعميرها و الحفاظ عليها. و قد شملت مهمتي هذه جميع أنحاء العراق، فكنت في سفر مستمر لزيارة تلك الأبنية و تفقّدها. فأخذت أدرس بهذه المناسبة الطرق التقليدية التي كانت متّبعة لحفظ الأبنية من أشعة الشمس و لتسرّب الهواء و العزل الحراري و ترطيب الجو و تمرير

(٥) ستائر جوّية Brise-Soleil.



الهواء في المجاري الهوائية الشاقولية (البادكيرات) و استخدام الأشجار في ترشيح الضياء و استخدام الرطوبة في تقليل حدة الحرارة، و غيرها من الحلول الكثيرة التي كانت متبّعة في تأمين خلوة الفرد



مخطّط المقطع الطولي. جامع سراج الدين

و في العلاقة المتداخلة بين الجنينة و الأحياز المختلفة سواء في الأبنية العامة أو في دور السكن. إنّ هذا الاطلاع المتواصل أدى إلى تشبعي بالتراث و أمالني إليه، فصرت أحبّه و أتفهمه و ألتذّ به حتى حفّز في نفسي احتراماً للحرفة في العمل التقليدي و ضرورة الحفاظ عليه.

على أنّ عملي في الأوقاف اكتنفته تيارات أخرى. مثلاً: في بداية تعييني في شتاء ١٩٥٤ أمطرت السماء مطراً غزيراً ففاضت شوارع بغداد و أصبحت بعض الأبنية آيلة للسقوط، و منها سوق القبلانية حتى صار عقد السوق قاب قوسين من خطر الانهيار. و تمكّنت من إقناع المدير العام جلال خالد بأن نقوم بتركيب أسكلة لتسند العقد بدلاً من هدمه كما كان الإجراء المتعارف عليه، و قد ساعد في إقناعه وقوع سابقة مشابهة لهذه الحالة إذ كان المهندس الإنجليزي المسؤول عن أبنية الأوقاف قد أصلح السوق في وضع سابق مشابه بدلاً من الهدم. إن وضع الأسكلة الوقتية لحين دراسة الحلول المناسبة، و تأجيل التهديم، قد اعتبره الكثيرون في الأوقاف تبذيراً لأموال المسلمين، و لذلك علق هذا الإجراء في ذاكرتهم. و بعد مدة تعرّض مدخل باب جامع الحيدرخانة للهدم فشكلّت لجنة هندسية من نيازي فتو و إحسان شيرزاد لدراسة إمكانية الحفاظ على المدخل. و عندما كانت اللجنة تقوم بالدراسة شعرت مديرية أوقاف بغداد بل اعتقدت أنّ هذا الإجراء امتداد آخر للتبذير. و ذات يوم أمر مدير أوقاف بغداد إسماعيل خطاب بهدم البوابة قبل الدوام الرسمي، بدعوى أنّ البوابة باتت تشكل خطراً على المارة. و عندما عاتبته ضحك و قال: إنك تريد



الناحية التاريخية الفنيّة فاطمئن، لقد قمنا بتصوير البوابة قبل هدمها.

كانت هذه و غيرها، سواء من القرارات المهمة أو من الأعمال الروتينية الكثيرة و المعقّدة تثبط همتي. فكنت في كثير من الأحيان أترك مقرّ عملي و أذهب إلى إحدى الخانات القديمة لأختلي فيها مع نفسي، و غالباً ما كنت أذهب إلى جامع القبلانية[٦] لأنسى هناك المنازعات التافهة، و المعارك الوظيفية التي كانت تضج بها شعبة الهندسة في الأوقاف. كنت أمكث في الجامع وحيداً ما عدا كناساً كان يحضر إليه بعض الأوقات، فأتمشى في الطارمة و أتطلّع إلى تسقيفها و أتساءل مع نفسي: متى سنتمكن نحن المعماريين من القيام بنتاج كهذا له قيمته المعمارية بهذا المستوى الإبداعي الرفيع؟ كنت أتأمل في زخارف الطابوق و الخشب معجباً فترتاح نفسي لذلك الهجوع الذي لا تقطعه إلا زقزقة العصافير و هديل الحمام و أتساءل: هل سيأتي اليوم الذي تهدم فيه هذه الطارمة لتحل محلها طارمة مزيّفة من الخرسانة الخرساء كما جرى في ضريح الكاظمين؟ و ما هي السبل لضمان الحفاظ على هذا الجامع، و الجامع الآخر المقابل له على الضفة الأخرى من دجلة و هو جامع القمرية في الكرخ؟ و إلى متى تستمر هذه اللامبالاة و الجهل نحو التراث و الفن عامة؟

كان هناك في مدخل الجامع دكان صغير لبائع كبّة اشتهر باسم كبّة القبلانية. كنت بين حين و آخر استريح على المقاعد الخشبية الصغيرة تحت

---

(٦) **جامع و سوق القبلانية** شيّدت في زمن الوالي العثماني قبلان باشا العام ١٦٧٧م، على أرض كانت في العهد العباسي جزءاً من سوق الثلاثاء الذي كان يمتد من جامع الحيدرخانة، و كذلك كانت تقع هناك المدرسة النظامية التي بناها (نظام الملك) و كانت أقدم مدرسة جامعة ببغداد.
سقف سوق القبلانية كان أزجا معقوداً بهيئة صفوف من العقود المستدقة، ذات أكتاف عريضة، و تعلو العقود فتحات للإضاءة و التهوية. تهدّم جزء من السوق في أواخر العشرينات و قامت مديرية الأوقاف العامة بترميمه بإشراف المهندس الإنجليزي كوك.
في السبعينات من هذا القرن قامت دائرة الآثار العامة بهدم الجامع و جزء كبير من السوق و استبدالها بأسواق جديدة و بجامع معلّق يصعد إليه بسلّم.

(المصدر: سيفي العباسي و د. كاظم الجنابي).



طاق السوق بقرب البائع و أطلب الكبة، و أتساءل و أنا أتناولها بأسناني تُرى هل إنّني أطلبها لأنّها لذيذة أم أطلبها لأنّني مصاب بالإحباط في العمل، أم لكليهما؟

كان هناك قلّة من الأشخاص في الأوقاف على شاكلة شفيق العاني الجيّدة، و لا يزيد عددهم عن أصابع اليد الواحدة. و لكنّهم كانوا في الحقيقة من نوعيتين، أو بالأحرى كان الوضع يتذبذب بين عقليتين هما التراث و التطوّر الفني. **أولاهما** العقليّة التي تتهيَّب من البناء، بل من أي نشاط، ربّما لأن في العمل، أياً كان نوعه، إشغالاً لهؤلاء الأشخاص الذين يؤثرون سلامة الكسل، أو لأنّ العمل يؤدي بالضرورة إلى الصرف، و قد يؤدّي هذا بدوره إلى السرقة أو إلى ظهور مسؤوليات، و مشاكل وظيفية، هم في غنى عنها.

يوازي هذا الموقف، متزامناً معه موقف أولئك الذين لا يريدون التجربة الجديدة لا في البناء فحسب بل و في الحياة نفسها، ذلك لأنهم يتهيّبون من كلّ جديد فهم لا يريدون الخوض بتجربة جديدة لا يطمئنون إلى نهايتها أو ماذا سيترتب عليها من نتائج جرّاءها، لذلك هم لا يريدون البناء الجديد. أما إذا بلي البناء و انهدم، فتلك مصيبة لا بدّ من قبولها على علاتها و معايشتها و لا حيلة بأيديهم إلا تقليل جسامة المصيبة بشيء من الترميم.

و **الثانية** هي العقليّة التي ترغب في البناء و تبالغ فيه، و لكنها في الوقت عينه تريد أن تجري عملية البناء بأقصى التقتير و الرخص، و لا يهمّ بعد ذلك أن تكون النتيجة القبح و الابتذال في المسكن أو المدرسة أو الحارة بأسرها. المهمّ في العمل هو الربح الذي يدرّه البناء، و تقف وراء كل ذلك عقلية لا تفهم و لا تريد أن تفهم الناحية الفنّية في البناء. و يوازي هذا الموقف و متزامناً معه موقف أولئك الذين يريدون البناء بل هم مولعون به، لكنّهم يريدونه محكماً و حسناً بشرط أن تكون الكلفة اقتصادية، و لا يهمّ سواء أوفيت الناحية الفنيّة حقها أو لا. يتمثّل هذا الموقف في بعض أعضاء مجلس شورى الأوقاف كما يتمثّل في بعض السيّاح من الموظفين أو رجال الأعمال الذين يعملون بجدٍّ و إخلاص خلال السنة، ثم يقضون عطلة الصيف





بيت موندريان.

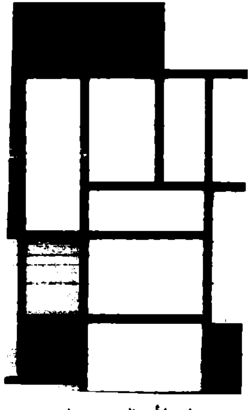
في المصايف اللبنانية أو الأوروبية، مستمتعين بقصورها و حدائقها و فنونها، و لكن العراق بالنسبة لهم مجرّد ورشة عمل، و لا ضرورة لتزيين البلد بنظرهم، أو البذخ عليه.

لذا كانت هاتان العقليتان تلتقيان من ناحية النتيجة في اتجاه واحد نحو الفن و التراث و أسلوب التعمير و الصيانة.

كنت أرى في موظّفي الأوقاف و أعضاء مجلس الشورى عامة نماذج لهؤلاء باستثناء شفيق العاني الذي كان منفرداً بينهم في موقفه. كما كنت أرى في عضو مجلس الشورى إسماعيل الجوربه جي نموذجاً للعقلية الأخيرة فهو مشغوف بالبناء و يسعى نحو بناء محكم حسن دائماً بشرط ألاّ تبذر المبالغ على النواحي التجميلية. إنّه شخص يعرف الغرب و يتوق إلى قصور الغرب و جمالها، و لكنه لا يسهم في عمله بالجمال. كان العمل معه علاقة مشوّقة، فهو رجل عقلاني، كنّا نجالس بعضنا فترات طويلة نتجاذب فيها أحاديث البناء، و كنت أستأنس بمواقفه العقلانية العملية التجارية، و أقصّ عليه المفاهيم المعمارية المعاصرة، و أجادله في قوله إنّ الفنّ باهظ الثمن، و أرد عليه إذا لم يبدأ هو أو غيره في تغيير هذا الموقف، فسيبقى العراق بلداً عملياً على حد تعبيره و لكنه قبيح، فالجمال لا يتولّد في الهواء بل نتيجة إدراك و توازن معقول بين الناحيتين العملية التجارية و الفنية. و كنا نصل نتيجة مخاض المطارحة إلى حل وسط يوفّق بين الموقفين: «العملي الواقعي» و «الفني الخيالي». و لكني كنت أتساءل دائماً: متى وأين انفصمت هاتان الناحيتان عن بعضهما في تكوين الحضارات؟

عندما قمت في العمل على الستائر الجدارية في دار حسن الكرباسي و في عمارة الجوربه جي وجدت بأنّ تأثري بِبن نيكلسون لا يروي عطشي، بل لم أرَ أي جدوى من ملازمة بِن نيكلسون إذا أردت تطوير عملي نحو الطابع





نموذج لأعمال موندريان.

العراقي و إذا أردت توليد علاقات تكوينية عراقية معاصرة. لذا أخذت بدراسة أعمال مجموعة دي ستيل[٧] و منهم دوسبرغ و ريتفلد و موندريان[٨].

ظهر تأثري الأولي بهذه المجموعة في واجهة دار علي مظفّر و في مدخل عمارة منير عباس في شارع الوثبة. و لكنّي لم أكتف بهذا التطوّر فقد كنت أصبو إلى طابع عراقي معاصر.

طالما تساءلتُ: كيف؟ كيف يمكن تحقيق ذلك؟

و كنت أجيب: إذا استطعت أن أكيّف ما هو متقدّم في الفن التجريدي الأوروبي، و أن أعيد صياغته بحيث تكون هذه الصياغة بخلفية عراقية، فسأكون بهذا قد حققت بداية طيّبة.

و لكن كيف يتمّ نشوء الخلفية في المرء؟

و ما هي الخلفية أولاً؟

أو ما هي الخلفية عند الأوروبي المعاصر الذي ينتج الفن المعاصر مثلاً؟

---

(٧) **دي ستيل**، De Stijl مجلة هولندية اختصاصها الإستاتيكيّة و نظريات الفن (١٧-١٩٢٠). قام بتحريرها و تمويلها، عالم الرياضيات، الفنان نيوفان دوزبرغ حتى مماته.

(٨) **بيت موندريان** P. Mondrian (١٨٧٢-١٩٤٤) ولد بهولندا و درس في أكاديمية أمستردام للفنون. كان أحد مؤسسي جماعة دي ستيل (De stijl) ١٩١٧، و هو أبرز أعضائها. اتسمت أعماله بمبدأ التجريد المطلق، إذ فكّك الخطوط و أرجعها إلى مركباتها فتخلّص من الخط المائل و المنحني و تمسّك بالعمودي و الأفقي، و كذلك أرجع الألوان إلى أصولها، فصارت لوحاته ذات ألوان محدودة (أصفر، أزرق، أحمر، بالإضافة إلى الأسود و الأبيض).



و جوابي أنّ خلفيّة هذا الأوروبي هي التراكم غير المحسوس لانطباعات معيّنة مستمدّة من المحيط المحلي. و هذا التراكم يقتضي زمناً كي يبدأ مفعوله، فهو لا يحدث نتيجة قرار مدرك يتخذه المرء عند زيارته لموقع تراثي مرة أو عشرات المرات، بل يأتي التراكم نتيجة تعدد الزيارة على مرّ السنين، الزيارة المدركة أو غير المدركة، منذ الطفولة، إلى أن تبدأ الانطباعات بعملها غير المرئي فتتراكم في المرء و تكوّن فيه قشرة مطاطية، بوسعها أن تستوعب الصدمات المعاصرة، و تصمد أو تكون بمثابة منصة لقفزات معاصرة.

هكذا كنت أجيب على تساؤلاتي مع نفسي و أقول: إذا كان الزجاج الملوّن هو خلفية مجموعة دي ستيل فلتكن إذن جوامع بغداد و أزقتها هي خلفية لي. عندئذٍ أخذت أنظر و أفكّر و أحلم بالخلفية البغدادية و بالتجريد المعاصر كليهما على حد سواء.

اخترت أعمال موندريان. و بدأت بدراستها ثم باستكشاف تكويناتها. كنت أجلس و أنتخب عملاً ما من أعمال موندريان و أجري عليه تجريدات تنويعية، و كانت الجلسة الواحدة أحياناً تنتج عشرات من التكوين التنويعي الذي أمتص تأثيره امتصاصاً ثم أمزق القصاصات. و كنت في الوقت ذاته، و بالتلازم مع هذا المران، أقوم بزيارة الجوامع و المساجد و الخانات و أزقة بغداد و أكرّر الزيارات بإلحاح و تقصّد.

استجدت ظروف مؤاتية لي بمحض الصدفة، هيّأت لي الفرصة المناسبة للتفرغ لهذه الدراسة، و للتشبع بتراكم الخلفية. و نشأت تلك الظروف بسبب الحكم على والدي بالسجن في وضع سياسي معيّن، فارتأت إدارة الأوقاف، في عهد مدير العام جديد خلف شفيق العاني، تجميدي عن العمل، ثم نقل خدماتي إلى مديرية الأشغال العامة بمبادرة من رئيسها حازم نامق. على أنّه لم تمضِ مدة طويلة لعلّها لم تتجاوز بضعة أشهر حتى وجدت نفسي، أو وجدتني مديرية الأشغال، لا أنسجم مع أسلوب العمل الجاري فيها. فتمّ تجميدي عن العمل هنا أيضاً. و خصّصت لي غرفة



منعزلة آوتني طويلاً. كانت غرفة منفردة تطلّ على دجلة في إحدى الأبنية المبعثرة في ساحات السراي و هكذا أتاح لي هذا التجميد و ما سبقه فرصة التفرّغ للمطالعة و لزيارة الأبنية القديمة فضلاً عن زيارة المتحف العراقي بتكرار و استمرار.

و تطوّر مفهومي لكلّ من العمارة العراقية القديمة التقليدية و الفن الأوروبي الطليعي المعاصر. و أخذ هذا التطور بالظهور في أعمالي. و كان أوّل ظهوره في مدخل جامع الحبّانية، ثم تبلور ذلك في دار منذر عباس[٩]، في المدخل من جهة، ثم في التكوين الهندسي لأرضيات غرف الاستقبال و المكتبة و الطعام إذ جاءت الخطوط و المربعات في هذه الغرف مترابطة و متداخلة فتمتد تارة و تنقطع أخرى، لإظهار تكوين يربط هذه الغرف بتداخل. لقد مزجت في هذه الأرضيات بين تكوين الخطوط عند «ميز فان در رو» و بين المربعات و المستطيلات عند موندريان. إن ربط الغرف ببعضها جاء بتأثير من «ميز فان در رو». على أنّه، و أثناء سير العمل في دار منذر عباس، تطلّب الأمر تهيئة التصاميم لمدخل الدار. كان الفهم الذي حزته لأعمال موندريان و تكويناته، و كذلك تشبّعي بمربعاته و مستطيلاته و خطوطه الأفقية و الشاقولية التي لا يحيد عنها مطلقاً، تلك الخطوط التي أخذت أحلم بها ليل نهار، كل هذا رشح إلى تصميمي و لخطوطه المستقيمة، نظرت فيها ثم أنزلت عليها خطوطاً منحنية لا هندسية، و شعرت بعد هذه الإضافة براحة و اطمئنان و أنا أنظر إلى تصميم الباب، أو إلى أعمال موندريان نفسه. لقد تحوّل موندريان إلى زميل لي لا أكثر. و قد جاء إنزالي للشكل المائل المنحني فوق التكوين الأفقي الشاقولي بصورة عفوية لا تعير اهتماماً لموقعه، أو لعلاقته مع

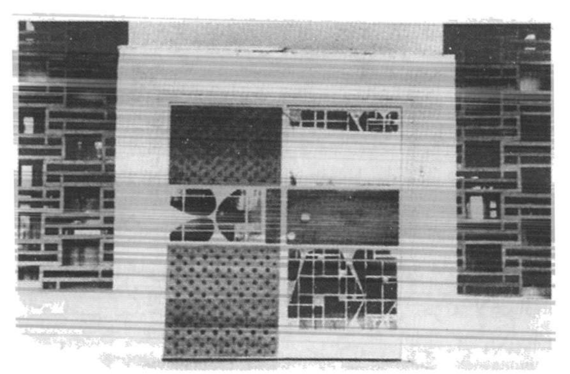
---

(٩) **منذر منير عباس** - (١٩٢٥ -) ولد ببغداد و تخرّج من كلية الحقوق - جامعة بغداد العام ١٩٤٧ ومارس مهنة المحاماة في القضايا المدنية و الضريبية لمدة ٢٥ عاماً و القضايا الجنائية لمدة عشرة أعوام بالإضافة إلى مساهمته في تطوير الزراعة بالعراق من ناحية المكننة و الإدارة، و قد طبّق مفهوم المشاركة الفعلية بين المالك و الفلاح قبل تنفيذ قانون الإصلاح الزراعي. له دراسة عن الانتخابات النيابية في العهد الملكي في القسم الأول من الثلاثينات.



الخطوط التي تحته. و كان هذا هو عملي العفوي الأول، و هو اتجاه صار يعرف في ما بعد بالتاشية[١٠]. إنّ إنزال الخطوط المنحنية هو إنزال عفوي، لكن الحصيلة التكوينيّة تنمّ عن انسجام العام في التكوين و تزيده غنًى.

في أوائل الستينات زار المعمار الإيطالي جيو بونتي[١١] بغداد، فرافقته لزيارة دار منذر عباس. وقف بونتي أمام المدخل و تأمّله ثم قال: لو كان على رأسي قبّعة لرفعتها تحية لهذا الباب، لأنني تعلّمت منه اليوم شيئاً.



دار منذر منير عباس، بغداد، ١٩٥٥.

---

(١٠) **التاشية**، Tachisme مصطلح استحدثه الناقد ميشيل تابيه، ١٩٥٢، يطلق على الرسومات ذات التكوينات و اللطخات (الضربات التي تبدو لأول و هلة عشوائية و بدون تنظيم). أصل الكلمة من الفرنسية Tapie أي الفن الآخر. فالفنون في المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية مباشرة، كانت ترفض أي صلة بكل ما هو تقليدي أو تحداري، أو حتى منتظم.

(١١) **جيو بونتي** Gio Ponti (١٨٩١ ـ ١٩٧٩) مصمّم و معماري. في العشرينات من هذا القرن كان رساماً هندسياً و فناناً أيضاً. قام بتصميم عدد كثير من ديكورات داخلية للسفن و البواخر و ديكورات مسرحيّة و مصابيح كهربائية و أثاث و غيرها. إنّ أهمّ أعماله ما أنجز في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، مثل الكرسي ذي المقعد الأسلي، ١٩٥١. أما في مجال العمارة، فلقد أبدع في تصميم ناطحة سحاب البيرلي بميلان، ٥٥ـ ١٩٥٨، إذ كانت تحيط بقالب كونكريتي إنشائي. يبلغ ارتفاع المبنى ١٣٨ متراً و هو عبارة عن ساحات من جدران ستارية رشيقة.
(**المصدر**: (Penguin Dictionary of Architecture).



الفصل الخامس

المسرّة و الخيبة

صرت كلمّا أزور بعض أعمالي أحسّ نحوها بشيء من السرور، و منها دار منذر عبّاس و دار محمد عبد الوهاب و عمارة الجوريه جي. لكنّي في ذات الوقت كنت أشعر باللوعة حين أرى بعض أعمالي الأخرى، بل كنت في بعض الأحيان أتجنّب المرور بالشوارع التي تقع عليها تلك الأعمال الفاشلة لكي أتجنّب رؤيتها، فإذا اضطررت للمرور بها أشحت بنظري عنها.

كنت ذات يوم جالساً في دار منذر عباس فأخذت أبحث مع نفسي الأخطاء و عوامل الفشل و أسباب وقوعها، ثم صنّفت كل ذلك فاستنبطت ثلاث مسّببات للإثباط.

أوّلها: العجز في قدرتي التصميمية من ناحية الهيمنة على التكوين ككلّ، و من حيث عدم تتّبع «الموتيف» في أجزاء عناصر التصميم و استحداثه فيها.

ثانيهما: التنفيذ السيئ أما بسبب سوء اختيار العمال الماهرين، أو بسبب مجيء التصميم بتعقيد أكبر ممّا تقوى على تنفيذه القدرة المتوفّرة.

ثالثهما: عدم قدرتي على مقاومة الطلبات المتواصلة التي تنهال عليَّ من صاحب العمل في التغيير و التعديل، و بخاصة بعد بدء التنفيذ الفعلي و أثناء سير العمل. إنّ عدم رفضي لتلك التعديلات المتكرّرة كان يؤدّي إلى ارتباك و تشويش في إكمال العملية التصميمية بموجب فكرة موحّدة ذات



«موتيف» واضح محدّد.

إنّ التعديل، خاصة أثناء سير العمل و بعد أن يكون التصميم قد اكتسب طابعاً معيّناً هو أمر غير مقبول. و لو تقع طلبات التغيير و التعديل قبل البدء بالعمل التنفيذي لكان ممكناً إجراء التعديل بموجب عمليّة تعديليّة شاملة في التصميم و هو لا يزال على الورق و قبل أن ينتقل إلى مرحلة التنفيذ أي التجسيد. كنت أحياناً أرفض التعديل، و أحياناً أخرى أذعن له من دون نقاش حرصاً على العلاقة الودّية مع صاحب العمل من جهة، و دحضاً للاعتقاد السائد بأنّني غير مرن في العمل. و كنت بعض الأحيان أذكر أن مقترح التعديل قد يكون مفيداً و جميلاً (و هو في الغالب رديء لأنه مقتبس من تصميم بالٍ أصلاً في مجلّة تافهة بالأصل) و لكنه سيكون نشازاً لأن دمجه في التصميم في هذه المرحلة هو أشبه شيء بسحب خيط من سجادة بعد إكمال نسجها وإبداله بخيط آخر من نوع آخر و لون مختلف و مادة مغايرة.

كان مثل هذا الارتباك يحدث كثيراً في مرحلة ما بعد التصميم و في خلال عملية التنفيذ، بسبب تدخل صاحب العمل و تقديمه اقتراحات لاحقة.

كنت أبذل جهدي لكي تعمّ التصميم فكرة واحدة عامة تجمع بين عناصره و جزئياته، و يتخلّلها «موتيف» واحد ليصبح التصميم بذلك مترابطاً و متجانساً و عملاً فنياً متكاملاً، بحيث يضمّ جميع النواحي، النفعية منها و الجمالية أو غيرهما. كان هذا طبعاً طموحاً قلّما يستطيع المعمار بلوغه. لكن من الضروري محاولته على الدوام، للمحافظة على شخصية التصميم و ذاتيته. غير أنّ الذي كان يجري هو خلاف ذلك في أغلب الأحيان.

كنت أشعر بأنّ أصحاب العمل يتضايقون من مقاومتي لاقتراحاتهم.

كما كنت أنا في ذات الوقت أتضايق من انهيال المقترحات. فرحت أتساءل: مَنْ هو المحق؟ وهل كلانا على حق؟ أم أننا على خطأ؟ و تساءلت كذلك عن الكيفية التي يجري بموجبها عرض مشكلة الإقتراحات التعديلية من الجانبين، و ما يترتّب على ذلك من نتائج في التصميم نفسه. تساءلت هل أنني أعرض هذا عرضاً واضحاً لصاحب العمل بصورة تؤمّن



الحدّ من سيل المقترحات و تحول دون تردي العلاقة الوديّة التي ينبغي أن تسود بيني و بين أصحاب العمل فأكون بعد ذلك مُحِقّاً إذا ما اعترضت على موقفهم؟

و قد وجدت بعد تأمّلي للمسألة أنّ هناك نقصاً في أسلوب العرض.

الواقع أنّ اعتراضي على الإقتراحات، بل و حتى على التعديلات لم يكن ينصب عليها كاقتراحات و تعديلات، لأنّها بحدّ ذاتها تكوّن بالنسبة لصاحب العمل المطلب الذي بموجبه تتمّ عملية البرمجة للعمليّة التصميميّة. هذا إذا جاءت الإقتراحات و التعديلات قبل المباشرة بعملية التنفيذ الفعلية. حيث أنها لمّا تزل على الورق في هذه المرحلة، و من الممكن إجراء بعض التعديل هنا أو هناك بصورة تنسجم مع روحية التصميم، بل و حتى تغيير التصميم إذا اقتضي الأمر إلى تصميم آخر بروحية جديدة. ذلك أننا هنا إنما نبحث تكوين المطلب و ليس عدم توافق التصميم مع المطلب أصلاً. إذ في هذه الحالة يعبّر الاقتراح في الحقيقة عن اعتراض على عدم الدقة في ترجمة المطلب إلى تصميم، أو أنّ المطلب كان غامضاً في الأصل فجاء التصميم و هو لا يشفي غلّة التوقّعات لدى صاحب العمل. لكن الاعتراض ينصبّ على الحالة التي تقع فيها الاقتراحات التعديليّة بعد إكمال التصاميم و أثناء التنفيذ الحقيقي. إنّ هذا قد يؤدّي إلى إرباك التصميم الكلّي لأنّ بعض أجزائه وُضعت موضع التنفيذ فعلاً و أخذت شكلها المادي النهائي و تجسّدت على الأرض و خرجت من حيّز الورق، فبات من غير الممكن و الحال هذه، إعادة النظر في هذا الجزء المنفّذ على الأقل، كما أنّ إعادة النظر في الأجزاء الأخرى غير المنفذة سيقلب الأمر من تعديل مغتفر إلى ترقيع شائن. كلّ هذا و نحن نتكلّم عن تكوين مطلب صاحب العمل، و ترجمة المطلب إلى تصميم.

لذلك كانت النتيجة في كثير من التصاميم هي دمج مقتطفات تتغلغل في الفكرة العامة، و قد تسيء إليها بدلاً من تطوير هذه الفكرة و تهذيبها و صياغتها في تكوين عام شامل على الوجه الأكمل. كانت الكثير من الأفكار



التصميمية تُقتل و هي في المهد، من دون أن يجري عليها مثل هذا التطوير المرغوب فيه. ففي دار محمد عبد الوهاب مثلاً، كان تصميم الستارة الجدارية يتكوّن من أحواض طويلة من الخرسانة يتمّ إنزالها الواحدة فوق الأخرى و بعد امتلاء الحوض الفوقاني بالماء الذي يضخّ فيه يفيض فيسيل منه إلى الحوض الذي يليه، و هكذا من حوض إلى حوض، فتتخلّل الستارة سُجُف من الماء المنساب لترطّب الجوّ فعلياً و نفسياً معاً. لكن هذا التصميم ألغي في وقت متأخّر من التنفيذ و استعيض عنه بمشبك حديدي، أي ببديل أدنى، فقتلت الفكرة التجريبية و هي في المهد.

توقّف العمل التصميمي المشترك بيني و بين عبد الله، و صار كل واحد منا يعمل منفرداً عن الآخر في التصميم، و إن كنّا مشاركين في مكتب واحد. بيد أنّي كثيراً ما كنت أرجع إليه للمشورة.

وفي تصميمي المنفرد لعمارة الكيلاني (في شارع الهادي) طمحت إلى تجربة معيّنة تهدف إلى الاستفادة من تيار الهواء الطبيعي في تبريد الشقق و هي منفصلة عن بعضها بممرّ ضيّق لا يصلح للتهوية الجيدة، و ذلك عن طريق توظيف السقف الإضافي المعلّق لهذا الغرض.

إنّ تيّار الهواء يتكوّن نتيجة اصطدام الهواء بجسد العمارة و اختلاف الضغط. ففي الحالة الأولى يدخل الهواء من نافذة الشقّة اليمنى من الخارج مباشرة، وبما أنّ الجدار الذي أمام النافذة هو جدار صلد لا نافذة فيه فإنّ الهواء ينحصر و يبحث عن مخرج. هنا قمت بوضع فتحة في السقف المعلّق، و الذي يكون قد قسّم إلى أحياز في الباطن منفصلة عن بعضها، فيتسرّب الهواء المحصور في الغرفة من فتحة السقف المعلّق إلى الخارج من دون المرور بالممرّ الفاصل بين الشِقّتين و الدخول إلى الشقة الأخرى المقابلة، و بذلك يجري تجنّب دخول هذا الهواء الذي يكون قد تلوّث بمروره بالشقة الأولى بالروائح المختلفة كروائح الطبخ وما أشبه. أما دخول الهواء الخارجي إلى الشقة اليسرى، و بنفس اتجاه الريح، فيتمّ عن طريق فتحة في السقف المعلّق و المرور بالحيّز المخصص له فالدخول من فتحة



أخرى في السقف إلى الشقة للخروج من النافذة. فإذا تغيّر اتجاه الريح و أصبح معاكساً فتجري نفس العمليّة ابتداء هذه المرة من الشقة اليسرى.

كنت أرمي من وراء هذه التجربة إلى إيجاد حلّ للشقق السكنيّة لذوي الدخل المنخفض أو المتوسّط. و ذلك لتقليل اللجوء إلى استخدام وسائل التبريد الميكانيكية. لكن هذه التجربة فشلت لأنّ تنفيذ تصميم العمارة كان رديئاً لأسباب كثيرة فضلاً عن أن التصاميم الخاصة بعناصر الفتحات و الستائر و غيرها لم تكن حسنة أيضاً ممّا جعل استعمالها غير ذي نفع. و لم يؤدِ كل ذلك إلى فشل التجربة وحدها، بل إلى فشل المشروع بأسره. لذا أصبت بخيبة أمل و بتأنيب الضمير، فكنت لهذا أتجنّب المرور بشارع الهادي لكي أتجنب النظر إلى تلك العمارة. لم أعرف مصير التجربة كما أنني لم أتابعها.

كنت أضع التصاميم فتبدو لي لطيفة جميلة و هي على الورق. أمّا بعد التنفيذ و بروز البناء فتتبدل الصورة جزئياً أو كلياً و بصورة محيّرة أحياناً. طالما تساءلت مع نفسي عن هذه الظاهرة فأجد لها أسباباً كثيرة، منها:

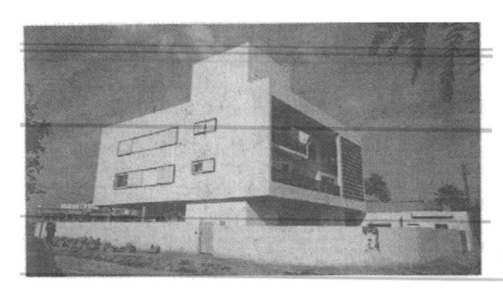
- سوء التنفيذ من قبل المتعهّد لعدم كفاءته.

- سوء استعمال المواد، فليست لي أنا شخصياً و لا للمهنة على العموم، الخبرة الضامنة الكافية لاستعمال بعض تلك المواد استعمالاً ناجحاً. مادة الموزاييك مثلاً، استوردت إلى البلاد من دون أن تُجلب معها الخبرة الصحيحة في طريقة استعمالها، ما أدّى في كثير من الأحيان إلى تخلعها عن مواقعها و تساقطها المستمر.

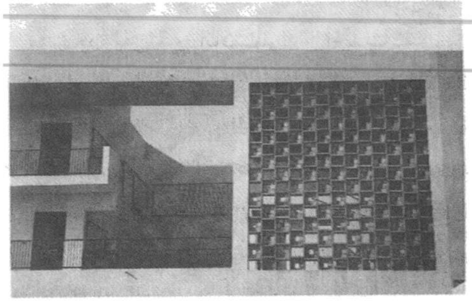
- إنّ رسومي للتصاميم التفصيلية لم تكن تمثّل الواقع السائد في استعمال المواد أو تركيبها و ذلك لقلة خبرتي الشخصية في تهيئة تلك الرسوم بصورة متوافقة مع هذا الواقع من جهة أو في إيقاع جميع المواد المطلوبة في الرسوم، من جهة أخرى و كمثال على الحالة الأولى إنّ رسوم الشبابيك كانت تعتمد على مقاطع تنقل من كاتالوغات إنجليزية من دون أن تكون لدينا معرفة أو خبرة عملية بها سواء لدينا نحن المعماريين أو لدى الرسامين، في رسم مقاطع الشبابيك المتوفّرة محلياً. فيظهر التباين عندئذٍ بين ما هو مرسوم



في الكاتالوغ ثم في التصميم و بين ما كان ينتج محلياً ثم ينقل إلى ساحة العمل للتركيب النهائي. و كمثال على الحالة الثانية إنزال خزان الماء على السطح أو جهاز التبريد على الشباك، و كلاهما لم يظهر في الرسوم المعمارية فيؤدي ذلك دائماً إلى تباين كبير بين الرسم المعماري اللطيف الملوّن و بين الترجمة الواقعية له حيث تُتوّج الدار أو العمارة خزانات ماء لم تجر لها معالجة معمارية في التصميم، أو حيث «يُلطش» جهاز التبريد على شباك كان تصميمه على الورق بخطوط أنيقة منسقة نظيفة فتتشوه هذه الخطوط التكوينية عند التجسيد و ذلك لأنّ إدخال عناصر لم يعالج مسبقاً لا وجودها أو مواقعها بحلٍّ معماري متوافق فيظهر كلّ هذا نشازاً في التكوين الواقعي في حين أنه غير موجود في الرسوم التصميمية.



دار «أدفيش عبود»، بغداد، ١٩٥٧.



دار كة خدة، بغداد، ١٩٥٩. تم تنفيذ هذا المشروع خلال نفس الحقبة الزمنية لهذا الفصل من الكتاب، و هو أحد مشاريع هذه المرحلة التي فشلت بها في السيطرة التكوينية على المشروع.



الفصل السادس

مع الحرفيّيـن

نتيجة لتجاربي القاسية في الفشل في كثير من مشاريعي المنفّذة، و كذلك نتيجة لإدراكي للتباين المعقّد بين التصميم الورقي والتنفيذ الواقعي، بالإضافة إلى أنني كنت في هذا المجال أعمل منفرداً لوحدي من دون أن يتوفّر لي أي مركز دراسي، سواء كان مؤلفاً من شخص أو كان مؤسسة متعدّدة الأفراد، لكي ألجأ إليه عند الاقتضاء للمشورة و النقاش و الاستئناس بالرأي لغرض إيجاد السبل للوصول إلى حلول معمارية، خصوصاً تلك التي أصبحت أرى حلّها مستعصياً، لكلّ هذا أخذت ألتمس المنافذ للخروج من هذا المأزق الضيّق. و هداني تململي الفكري الذي يتمتم بالمشاكل الذهنية على الدوام إلى اللجوء إلى الحرفي. الحرفي في كل أنواع الصناعات اليدويّة. الحرفي في الطابوق المقرنص، أو في الخشب المنجور، أو في النحاس المطروق. كنت أزورهم أثناء عملهم و أراقبهم و هم يعملون، و أستفسر منهم و أناقشهم. و أخذت تدريجياً أقيّم الحرفي و أقيّم العمل التقليدي تقييماً عالياً. و لم يكن ذلك التقييم لغرض نسخ الشكل الذي ينتجه الحرفي و لا تقليد أسلوب إنتاجه، بل لكي أتفهّم كيف تقلّص في ذهن الحرفي و اضمحل ذلك التباين بين التصوّر و التنفيذ و الذي نعاني نحن المعماريّون منه. و حاولت أن أتفهم كذلك ما هو سر جمال الأشكال و الزخارف التي يمارسها هؤلاء الحرفيّون، و أخذت أسأل نفسي أسئلة كنت أسألها في الماضي من دون أن أجد لها حلولاً مقنعة، ما هو الجمال؟



و كيف يمكن للفرد أن يحوّل مادة ما إلى شيء جميل؟ أي كيف يتسنّى له، بعد أن يجري عملية تستنفد جهداً و طاقة، أن يحوّل مادة ما كالطابوق أو الخشب أو النحاس إلى أشكال هندسية جميلة و كأنّه قد نقل جزءاً من روحه إلى تلك المادة فالتصقت بها و سكنت فيها؟ هل يمكن لنا أن ندرك حقيقة هذه العملية تمام الإدراك ثم نسخّرها بأساليبنا المعاصرة لأغراض معاصرة؟ أو بالأحرى هل يمكن إدراك هذا التحويل إدراك الشيء الملموس بحيث يدرس و يحلل فيقتبس لكي يصبح جزءاً من ممارستنا المعاصرة في العمارة بالذات؟ هذه أسئلة في صميم الموضوع لأننا نحن المعماريين المعاصرين نجد جمالاً في الرسوم و لكنّنا نجد في الوقت ذاته تبايناً بين جمال الرسوم و قبح التنفيذ الواقعي. و إذا ما جاء متطابقاً مع الرسم الورقي فإنّ هذا يأتي صدفة لا نتيجة عملية محسوبة تنطوي على إدراكنا المسبق لها.

إن كنت لا أعرف الجمال كشيء ملموس فقد أخذت أبحث عن أساليب توليده. فإذا كان الجمال ظاهرة وظيفية، فهو إذن الحصيلة للحد الأقصى من الأداء الوظيفي الذي يبذل بأقلّ جهد بشري. إنّ هذه العلاقة بين الأداء الوظيفي و الجهد المبذول فيه هي مفتاح معرفة السرّ لطبيعة الجمال، كما هو مستقرّ في ذهن الكثيرين من قادة الفكر المعماري في العالم. فكيف ذلك؟

يتلخّص الجواب بأنّ العلاقة بين الأداء الوظيفي و الجهد هي، في حقيقتها، تلك العلاقة بين الإنسان و الجماد، و بينه و بين الطبيعة الخارجية. فعند قيام الفرد بتحويل المادة من شيء خام إلى شيء صنعي تتطوّر العلاقة بين الأداء و الجهد و تتفاعل مع علاقات أخرى مشابهة في مختلف الحقول الإنتاجية. و بتلاحم هذه العلاقات في تجريدات إنتاجية على مر الأزمان و بتكرار التجريد و تعقيده و تهذيبه و بالتحاق التجريد بالتجريد و انطباع البعض على البعض الآخر تتراكم التجربة في إدراك التجريد إلى أن يتبلور بتجريدات متسامية مهذبة. و هكذا يتولّد التجريد كحصيلة لهذا التبلور الإنتاجي الاجتماعي و يتّخذ لنفسه حياة خاصة به، لها سننها في الانتقال من حقل إنتاجي إلى آخر و لها التأثير في هذه الحقول و في الحلول بأدوار تاريخية لاحقة. على أنه إذا ابتعد هذا التجريد عن أصل نشوئه و انفصل عن مكوّناته



الإنتاجية (أي المطلب الاجتماعي و التقنية المولّدين له) بصورة كلية فالتجريد ينفصم حينئذٍ عن قوته الدافعة، و يفقد قاعدته الإنتاجية الاجتماعية، و بالتالي يتنصّل من وظيفته الاجتماعية الخلاقة فيدركه الوهن إلى أن ينتهي دوره الإنساني حتى يبلى. هكذا يجري التسلسل في تطور التجريد للصنيع.

أما التجريد للظواهر الطبيعية فله تسلسل آخر. لكنّه متداخل و مترابط مع تسلسل تجريد الصنيع. إنّ أحدهما يولّد الآخر و هو لازمة له. إنّ رؤية الطبيعة تبدأ في الإحساس. والأحاسيس ابتداءً منفعية. و بعد عبورها للمرحلة الحيوانية أصبحت إنسانية فتمكّنت أن تتّخذ وظائف لا منفعيّة آنية، ثم تتطوّر إلى خيالات مستقبلية توقّعية.

بهذه العمليّة تمكّن الإدراك عند الفرد و المجتمع البدائي بتكرار إحساساته في الذهن من اتخاذ صبغة ذاتية للرؤية. و بتطوّر هذه الرؤية الذاتية للموضوعية المنفعية أصلاً و بانطباع تجريد على تجريد باستمرار اتخذ التجريد نفسه ذاتية متطوّرة دافعة فصارت التجريدات تتفاعل مع ظواهر طبيعية أخرى و مع تجريدات لمختلف الصنائع. و بتفاعل هذه التجريدات بعضها مع بعض و تفاعلها بأجمعها و بتكرارها في الذهن الذاتي أخذت رؤية الطبيعة تختمر، فتظهر و هي ذات جمال معين، و محدّد تاريخياً. أي تظهر كصور جمالية في حالة تطوّر مستمر. فالرؤية الجمالية للطبيعة ليست حالة مستكنة بل هي حالة تتطوّر و تختمر مواكبة لإدراكات و إحساسات الإنسان، كفرد و كمجتمع، للعالم الخارجي المتمثّل بالطبيعة. إنّ الطبيعة بحد ذاتها ليست جميلة. فالحيوان لا يرى جمالاً في الطبيعة بل يرى منفعة آنية لا غير. إنّ اللون و الصوت ليسا أكثر من أمواج ضوئية أو ذبذبات صوتية تتلقاها الذات عن طريق الحواس و تترجمها إلى لون و إلى صوت له صفات خاصة معيّنة. و هذا التخصص هو حصيلة عملية تطويرية للمجموع الكلي للعلاقة بين الإنسان و عالمه الخارجي، أي بينه و بين الطبيعة التي هو جزء منها و التي تولّده و هو يولّدها برؤياه لها.

إن الناحية النفعية وإن كانت هي الأساس في العلاقة بين الإنسان و



الطبيعة لكنّها تتحوّل إلى تجريدات في الخيال و الخيال بدوره يولّد الجمال. فشروق الشمس مثلاً ينبئ بالحياة و السحب توحي بالغيث، و خرير الماء يذكّر بإطفاء الظمأ، و أغاني الطيور تبشّر بالخير الوفير و هكذا. كل هذه الظواهر قد تجرّدت في الذاتية المتطورة للإنسان، و مجموع بل مجاميع هذه التجريدات المتراكمة تولد الموقف الذاتي الذي تظهر منه الطبيعة للذات كظواهر جميلة، أو تظهر المادة و العالم الخارجي كشيء جميل و كذلك يتولّد الخيال فيولّد الجمال.

و لكن كيف و لماذا نشأ بعض الظواهر اللانفعية أصلاً في فعاليات الإنسان، و منها في العمارة و الزخرفة والعلاقات التلوينية مثلاً؟ إننا هنا نتكلّم عن الزخارف و السنن الكونيّة بمفهومها التجريدي أي بوصفها التجريدي اللاإنتاجي. بعبارة أخرى إننا عندما ننظر إلى هذه الظواهر اللاإنتاجية أو إلى ذلك الجزء من الإنتاج الذي لا يشبع منفعة آنية فإننا ننظر إليها كأشكال و سنن بحد ذاتها من دون النظر إلى المنفعة الكامنة فيها أو إلى مادتها الإنتاجية أو موقعها الإنتاجي، أي أننا نفصم هذه الظواهر كلّياً عن علاقاتها الإنتاجية و الاجتماعية. و بتقدّم المجتمع تطورت العلاقات الإنتاجية ـ أي علاقة الإنسان بالطبيعة ـ تطوّراً أمكن معه عزل بعض مجهوده ليخصّص إلى عمل لا نفعي، أو عمل غير نفعي بصورة مباشرة، و عندما لا يحتاج الإنسان لجميع جهوده و أنشطته لأغراض العمل النفعي يتمكن عندئذٍ أن يلهو. و قد أخذ الإنسان مع هذا التطوّر يلهو و يلعب فعلاً فتمكن بالتزامن مع هذا اللعب أن يولد الصنيع اللانفعي. إذاً، فإن تلك النظرة أو الموقف اللانفعي من الطبيعة و حصيلته قد مكّنا الإنسان أن ينتج صنائع لا نفعية. لكن هذا الموقف ليس واضحاً و لا متكاملاً، بل هو موقف بدائي من البدء و شرع يتطوّر بتطور الموقف العام للإنسان من الطبيعة، أي بتطوّر المجتمع البشري، و بمعنى أدقّ فإن هذا هو تولّد جنيني مترجرج بين النفعية و اللانفعية إلى أن ينمو و يختمر رويداً رويداً. إنّ اللانفعية لم تنفرز عن النتاج النفعي في رسوم الكهوف إلى أن تطوّر الموقف إلى التلذذ و الاستمتاع عند السومريين و المصريين القدماء في الحلى مثلاً، و تجلّى في فن الزخرفة



التجريدي الإسلامي، حتى جاء عصرنا فانفصم إلى حد بعيد، و تعقد و تهذّب و تسامى عن النفعية. لذا فإن النظرة التجريدية اللانفعية قد بدأت جنيناً ثم نمت رويداً إلى أن استقلت في العصر الحاضر الذي صار التطلّع نحو موقف لا نفعي أحد مظاهره.

حالما يتم تجريد شكل ما، فإنّ هذا الشكل الجديد الذي تمّ تجريده، أو التجريد بحد ذاته، يكتسب قوة انتقال ذاتية متحركة، فإذا ما لاءمته ظروف اجتماعية مؤاتية فإنّ هذا التجريد ينتقل إلى حقول إنتاجية أخرى فيساهم في إنتاج أشكال جديدة، و تتفاعل هذه النتاجات في حقول مختلفة و بهذا التفاعل و تتعقد و تتهذّب تراكيب الأشكال، ليس هذا فحسب بل يؤدّي هذا الانتشار إلى توسيع أفق الإنسان في تعامله المتفاعل مع الصنائع الفنّية. و هكذا تتسع بالتالي دائرة ملذاته المجرّدة عن النفعية الاجتماعية. إنّ ظاهرة التوسّع هذه، في الأفق الإنساني إنّما تعكس التكوين الحقيقي للحضارة الإنسانية، إذ تنطوي على اتساع الحدود لمفهوم الإنسان للجمال و للمكوّنات الجماليّة. لذلك فإنّ الفن الحقيقي هو الفن الذي يمثّل التطوّر الإنساني اللانفعي، و الذي يعكس بالأصل الحواس الغريزية الإنسانية المهذبة، و التي تتهذّب مع تطوّر المجتمع. إنّ غريزة الإنسان عندما تنفذ من غشاء العقل المدرك فإنما هي تنفذ إلى محور الذاتية الفردية و الاجتماعية. و بتطوّر هذه الذاتية تتطوّر الغريزة الإنسانية نحو التعقيد فالتهذيب. كذلك نحو التحسّس للطبيعة و للمجتمع بموقف مهذّب. و هذا التحسّس يتلاحم بما فيه من جذل و فرح و ألم و معاناة و تطلّعات فينتقل إلى مادة حقيقيّة ليكمن و يتجسّد فيها، فيتلمّسها المجتمع عندئذٍ و يتلذّذ بها كما تتلذّذ بها الأجيال اللاحقة، لما في ذلك المجتمع و أجياله اللاحقة من غرائز إنسانيّة مشتركة تجرّدت نتيجة التهذيب الاجتماعي المتطوّر.

و لكن ما هو التجريد قبل كلّ شي؟

إنّ الإنسان يتفاعل مع عالمه الخارجي. و بما أنّ هذا التفاعل يجري عن طريق ذاتية الإنسان، و هذه الذاتية هي القوّة المحرّكة لكل إحساس أو إدراك يجري من خلالها، و بما أنّ الإنسان في حركة نموّ فردي و جماعي



دائب، و بما أنّ العالم الخارجي بأجمعه غير مستكن، إذن فإنّ ردود فعل الذات هي ردود متغيرة و ليست تكرارية، أي أنّ الحسّ بالشيء أو إدراكه، عندما يتكرّر الحسّ أو الإدراك، لا يجري في تكراره بشكل متطابق كلياً. فتتراكم هذه الأحاسيس و ما ينشأ عنها من رؤية، و تعقبها إدراكات و إن كانت متشابهة لكنّها غير متطابقة كلياً، فتتم تسوية هذه المتراكمات بعضها مع بعض بصورة ذاتية. و عند احتدام عمليّات التسوية الذاتية هذه و انتقالها و تحوّلها من الصعيد البدائي إلى التفاقمات المعقّدة، يكون إدراك الشيء على نحو قد انفصم فيه عن أصله الخاص فيصبح إدراكاً عاماً، أي يصبح إدراك الشيء مجرّداً عن أصله الخاص. فالتجريد إذن، هو الانتقال من الخاص إلى العام في تكوين الإدراك الذاتي للفرد و للمجتمع.

باتت هذه التأمّلات همّي اليومي. و كنت كلّما أطارح نفسي بها أتساءل: كيف لي أن أترجم هذه النظرة التحليلية إلى الجمال و أنقلها إلى حلول عمليّة تؤمّن لي القدرة على تصميم أبنية أو صنائع أخرى جميلة، ثم تؤمن لي القدرة بحيث يأتي تنفيذها جميلاً أيضاً؟ و إذا افترضنا أنني توصلت إلى الحلول العامة ـ أي الحلول النظرية و العملية بمفهومها العام ـ فما هي الحلول الخاصة التي تؤمّن لي توليد عمارة ذات طابع عراقي و تكون قاعدتها التطور التقني و الاجتماعي المعاصر؟

هكذا وجدتني أتفاعل متأثراً ببعض معالم العمارة العراقية و الإسلامية القديمة، التي أخذت أتأملها بتعمق في جوامع بغداد و أزقّتها و أسواقها و خاناتها و دورها التقليدية. كما أخذت أزاوج هذه المعالم مع بعض السنن المعاصرة التي أعرفها من مناهل الأفذاذ في أعمال «موندريان» و «ميز فان در رو» و« كوربوزييه».

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



الفصل السابع

مع دوكسيادس

كنت ما أزال في هذه الدوامة عندما أذيع البيان الأول لثورة ١٤ تموز. فتمّ تعييني في دائرة الإسكان في مجلس الإعمار. و هناك في وظيفتي الجديدة تعرّضت، رغم انهماكي بالعمل الإداري، إلى تجربة أخرى و مهمّة إذ تعرفت على أعمال دوكسيادس[1]. فقد كلّفني المسؤولون بتدقيق أعمال

---

(١) كونستانتينوس أ. دوكسيادس، (١٩١٣ _ ١٩٧٥) Constantinos A. Doxiadis، ولد ببلغاريا من أبوين يونانيين، تعلم بأثينا، اليونان، و أكمل دراسته في العمارة و الهندسة فيها ١٩٣٥. حصل على شهادة الدكتوراه من برلين، ألمانيا، ١٩٣٧. كانت أوّل دراسة قام بها ببرلين هي اكتشاف الصفات و الأسس الهندسية التي استخدمت في تخطيط المدن اليونانية القديمة، و ببرلين سنحت له الفرصة على الاطّلاع على أسلوب العمل المتعدد العلوم Multidisciplinary approach و كذلك في الفلسفة و المنظومات.

كان أول تعيين له هو رئيس دائرة دراسة التخطيط المدني بأثينا، و في ١٩٣٩ استحدث مكتب بحوث التخطيط الإقليمي و القومي، و عن طريق هذا المكتب أجرى أثناء الحرب العالمية الثانية أوّل إحصاء من نوعه خاص بالإسكان و الاستيطان. و بسبب الحرب، أي ندرة المشاريع التنفيذية التي يمكن أن تناط بعهدة الدائرة، استنفذ طاقاته بتطوير الدراسات النظرية الخاصة بالإسكان والاستيطان، وهنا تمكّن من استحداث علماً جديداً اصطلح عليه بأيكيستيكس Ekistics. بعد انتهاء الحرب عيّن وزيراً للإسكان و التعمير.

و من هذا المنصب مثّل اليونان في مختلف المؤتمرات الدولية، و من خلالها طرح لهذه



مؤسسة دوكسيادس و دراسة إمكانية إبدالها بتجربة عراقية أو تجربة أجنبية من بلد صديق حسبما ورد في التوجيه الرسمي الذي كلّفت به.

بعد إلقائي نظرة سريعة على أعمال المؤسسة وجدت في الوهلة الأولى أنّ التصاميم مملّة، و أنّ انتخاب المواد في تنفيذها رخيص و مقتصد إلى درجة لم أشعر معها بالراحة التصميمية. أي أن استعمال المواد جاء بطرق لم أكن قد تعوّدت عليها، أو لم أكن قد تعرضت إليها بعد. فالبناء يقتصر على تنويع محدود في المواد بصورة ألغت عدداً كبيراً منها ممّا تعودنا على استعمالها كمواد ختامية، و كانت في مفهومنا ضرورية.

طلبت من المؤسسة توضيح هذه الأمور لي. فهيّأت لي سلسلة من الجلسات معها كانت أشبه بدور إطّلاع خاص بمبادئ التصميم التي تتّبعها. فزرت مواقع العمل و قرأت التقارير، و اتّضح لي أنّ لهذه التصاميم معايير تصميمية معيّنة تختلف عمّا كنت أعرفه، معايير ترعرعت و تطوّرت في بلد هو في طور النمو كاليونان، و هو بلد ظلّت اقتصادياته متأخّرة نسبياً عن الدول الأوروبية المتقدّمة، هي شبيهة بعض الشيء بأوضاع الدول النامية كالعراق. و ذهبت إلى اليونان و تعرّفت عن كثب على أعمال و مفاهيم

المؤتمرات مفاهيم جديدة في معالجات الإسكان و الاستيطان و أساليب تحقيقها. ترك الوظيفة و أسس مكتباً هندسياً باسم دوكسيادس و مشاركوه، عنى هذا المكتب في الاستشارة للهندسة و التخطيط و التعمير متّبعاً الأسس النظرية و العملية للأيكيستيكس التي كان قد ابتدعها، و امتد مجال عمله من مركز عمل في أثينا إلى ثلاثين دولة و قطر، و من بينها كان العراق و لبنان و سوريا و الباكستان و الولايات المتحدة الأمريكية.

أهم منجزاته النظرية كانت تطوير علم الأيكيستيكس، حيث تطور المفهوم التخطيطي من كونه عمل تصميمي و بنائي إلى دراسة حركة البشر و البيئة و استحداث منظومات بنائية لمعالجة متطلبّاتها كعلاقات مترابطة متكاملة.

له مؤلفات عديدة منها مقالات في علم الأيكيستيكس كانت تنشر في مجلة كان يقوم بإصدارها معهد دراسات الأيكيستيكس في أثينا الذي كان هو يرأسه و يُدرّس فيه كذلك له مؤلّف مهمّ جمع فيه أهم نظرياته و بعنوان: الـ ـ أيكيستيكس ـ مقدمة في الاستيطان البشري.





من اليمين إلى اليسار رفعة الجادرجي، بلقيس الجادرجي، زوجة دوكسيادس، دوكسيادس.

مؤسسة دوكسيادس. و اكتشفت أثناء التدارس أنّ المهم في هذه التصاميم هو الإسكان، و ليس مجرّد تنفيذ دور بأعداد كبيرة كجزء من تخطيط المدن. كانت مشاريع الإسكان السابقة كما أعرفها، كالمشروع العقاري في مدينة المأمون، تتألف من دار صغيرة و تكرارها بموجب تخطيط مدني يأخذ بعين الاعتبار الخدمات الاجتماعية المختلفة بما في ذلك الترفيهية، و الخدمات العامة كالطرق و الماء و الكهرباء... إلخ. أما عند دوكسيادس فالدار لذوي الدخل المحدود في المدينة أو في القرية و هو ليس مجرّد تصغير أبعاد الدار الكبيرة حجماً بل هي إعادة النظر في المتطلبات الحقيقية للشاغلين من ذوي الدخل المنخفض و الذين لهم تطلّعاتهم و طموحاتهم في معيشتهم المرتبطة بمرحلة تطوّرها. لذا يأتي تصميم الدار حصيلة دراسة لأسلوب هذه المعيشة لا مجرّد تصغير الحجم لدار معدة في الأصل لذوي الدخل المرتفع. فالمعالجة إذن تنتقل للتخطيط العام للمجموعات السكنيّة بهدف معالجة الارتباك الحاصل في العلاقات الاجتماعية و ما ينجم عنها من رقابة اجتماعية كانت تسود تلك الأحياء القديمة حيث تكوّنت منذ معيشة هذه العائلات في مناطق محددة من الأحياء القديمة، الأمر الذي كان يجعل الرقابة الاجتماعية، و هي أساسية في تنظيم الحياة، رقابة ذاتية منبثقة من الحارة نفسها، من الأقارب و الجيران و الأصدقاء. فمثل هذه العلاقات أضحت مشتتة في مشاريع الإسكان الحديثة بسبب انتشار العائلات في أماكن مبعثرة بمناطق متباعدة في المشروع الواحد أو المشاريع المتعددة.





مشروع القرنة، حسن فتحي.

أما عمل حسن فتحي[٢] في قرية القرنة في مصر فإنه وإن كان عملاً مقبولاً ينطوي على كثير من الجدية و الإخلاص و لكنه منحصر في معالجة قرية بمفهوم فردي ضيق دون أن يتطور هذا المفهوم ليعالج الوضع الاجتماعي و التقني المتنامي، و هو الوضع الذي بدأ بالظهور في البلاد العربية أو أصبح ظهوره وشيكاً. و بعبارة أخرى فإنه لم يتمكن، على الرغم من جديته و إخلاصه و حرصه في العمل، على تقديم حلول بديلة لتطور العمارة في المدينة، بل و لا حتى لتطورها في القرية، ذلك أن عمله كان قد لبّى حالة خاصة و في ظروف اجتماعية خاصة.

إنّ مسألة العمارة في البلاد العربية لم تقتصر على مجرد إيجاد الحلول الجميلة التي تجمع بين الطابع المحلي و التطور التقني فحسب، بل هناك ناحية قد تفوق هذه أهميةً و تعقيداً و خطورة و ذلك في إيجاد الحلول النظرية و العملية. تلك هي الكيفية التي بموجبها يواجه الانفجار السكاني و الاجتماعي عامة و المتوقّع في المجتمع العراقي و العربي معاً ، و الذي ينطوي على تطور متنام. و قد شخّص دوكسيادس هذا التطور بالذات بكل وضوح، مؤكداً على ضرورة العثور على السبل و الحلول الكفيلة بتلافي حدة

(٢) حسن فتحي (١٩٠٠ ـ ١٩٨٩) ولد بالإسكندرية و مارس مهنة العمارة بالقاهرة. رئيس قسم العمارة في جامعة القاهرة وله شهرة عالمية بسبب سعيه لاستخدام المواد المتوفرة في القرى و الأرياف المصرية و الابتعاد عن المواد المستوردة الغالية. أهم أعماله، قرية القرنة قرب الأقصر المبنية من الطوب و اللبن، و بالرغم من عدم نجاح المشروع بسبب النزاعات المتوالية بين سكان القرية و البيروقراطيين، إلا أن المشروع كان تجربة مهمة جداً على المستوى العالمي.
كان أول من حاز على جائزة الرئيس، الأغا خان للعمارة ١٩٨٢ تقديراً لإنجازاته و قيادته في مفهوم العمارة و ممارستها.



ما سيحصل من تخريب لا مفر منه في المدن المقامة حديثاً.

بعد الدراسة الوافية التي قمت بها لأعمال مؤسسة دوكسيادس، أعلمت المسؤولين بأنها تقوم بعمل جدي و مفيد للعراق، و بموجب أسس علمية يتم بموجبها وضع معايير تصميمية سيكون لها أثر مهم في العثور على الحلول المتوافقة مع التطور المتوقع في العراق.

تمَّ بعد ذلك وضع خطة لتطوير هذه الفعاليات لمضاعفة و تسريع الفوائد المرتجاة. لكن الوضع السياسي في العراق آنذاك كان يحتدم بمطاحنات سياسيّة شائكة. فارتأى أحد الأطراف السياسية أن يجعل من مؤسسة دوكسيادس كبش فداء من أجل الاتجاه نحو وجهة معيّنة تخدم أغراض تلك الفئة في ذلك التطاحن.

و ذات يوم دخلت علينا في مكاتب مؤسّسة دوكسيادس مجموعة من المقاومة الشعبيّة احتلت الدائرة و أوقفت العمل. انطوت هذه الصفحة في هذه التجربة التخطيطية.

لكنّي اكتشفت في دوكسيادس منذ الوهلة الأولى عند أول لقاء لي معه، و بعد ذلك في لقاءات أخرى و بعد دراستي لأعماله و قراءتي لتقاريره و للكتب التي ألّفها، رجلاً فذاً في حقل معيّن ألا وهو حقل المنظومات. إنّه لا يرتاح لعمل إلا إذا كان قد استحدث له منظوماً مسبقاً ينظّمه، ولا يطوّر شيئاً إلا وفق منظوم محسوب. بل إنه إذا نظر لأي عملّية فهو لا يقف أمامها مكتوف اليدين، كلا بل يتأمّلها لحظات ليرسمها بخط بياني، ثم يضع لها المنظوم اللازم لتهذيبها أو تطويرها أو مراقبة أدائها أو لأي غرض آخر. إنه يحلم بالخطوط البيانية و يعمل بموجبها و يلحقها بمنظوماته بصورة متداخلة و مترابطة و عقله ينصبّ في هذا الاتجاه، سواء كان ما يفكر به كبيراً أم بالغ الصغر.

و هكذا، و لأوّل مرة، عرفت مبدأ المنظومات و أساليب استحداثها و استخدامها، و تعرّضت لها و أيّ تعرّض!

صحيح، إنّ دوكسيادس لم يتمكّن من توليد الشكل الجميل، و ربما



حتى الحلول التصميمية اللائقة، و لكنه بسبب قدرته الفائقة على استحداث المنظومات و ترتيبها و كيفية استخدامها في البحث الميداني و المختبري استطاع أن يكتشف أكثر من غيره حقيقة المطلب الاجتماعي في العراق، و أنّ يعثر على أكثر الحلول موافقة للتطوّر الاجتماعي فيه. فلقد أفلح في إيجاد الحلول ليس لتهيئة السكن بتكاليف عملية فقط بل أفلح كثيراً في تشخيص تلافي الآفات الاجتماعية التي تتولّد نتيجة تطوّر سقيم، و هي آفات تتفاقم في فتكها ببنية المجتمع إذا لم ينجح السقم في مثل هذا التطور. كان دوكسيادس مدركاً لكلّ هذا فيخطّط لمواكبة التطوّر الاجتماعي السليم.

على أن تجربته في العراق لم يتح لها فرصة النمو و التبلور. لذلك لم ينتفع البلد من اكتشاف مدى صلاحيتها. لقد كانت تجربة دوكسيادس في الإسكان في العراق في مراحلها الأولى، لكن مصيرها للأسف كان أشبه بمصير تجارب سبقتها، و لم تجر الاستفادة منها و هي بعد حيّة و في متناول اليد مثل الدور التي شيّدها الإنجليز في العشرينات و الثلاثينات في الرستمية و العلوية و حيّ السكك في الصالحية. لقد عفا الزمن على هذه التجارب أو طواها التناسي من دون محاولة الكشف عن الحلول الناجحة التي أتت بها لتلبية حاجات بيئية كثيرة.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



الفصل الثامن

مع جواد سليم

بعد الثورة بقليل كلّفني ذات يوم مجلس أمانة العاصمة بوضع تصاميم لثلاثة أنصاب تذكارية لتخليد ثورة ١٤ تموز. و هي:

- نصب الجندي المجهول.
- نصب ١٤ تموز.
- نصب الحرية.

و حدث قبل هذا أن كانت الحكومة العراقية في العهد الملكي تتفاوض مع الحكومة التركية لكي تنشئ الحكومتان ضريحين لشاعرين أحدهما ضريح للشاعر الجاهلي امرؤ القيس المدفون في أنقرة و يقيمه العراق و الآخر ضريح لشاعر تركي مدفون في بغداد تقيمه تركيا. و كان في نية الحكومة العراقية طرح ضريح الشاعر العربي في مسابقة معمارية. فأخذت أتهيّأ للاشتراك فيها وأعدّ في ذهني تصوّراً مناسباً للضريح يكون له شكل ذو طابع عراقي. لذلك بدأت أدرس في ذلك الوقت شكل طاق كسرى و أقوم بتجريده و بتحويله من شكل يعتمد أصلاً على البناء بالآجر إلى شكل يعتمد على الخرسانة المسلّحة. و قد وضعت دراسة أولية لمشروع الضريح هذا، ثم تأجّلت المسابقة، و حدثت الثورة فطويت الفكرة نهائياً.

و ما أن وصلت مكتبي عصر ذلك اليوم الذي وقع فيه التكليف حتى



بدأت بوضع تصميم لنصب الجندي المجهول فأكملته خلال فترة وجيزة مستخدماً تصوّري السابق لضريح امرؤ القيس، كما انتفعت من خبرتي السابقة عندما استخدمت الطاق الخرساني في جامع سراج الدين. و بينما كان أحد الرسّامين في المكتب يقوم برسم نصب الجندي المجهول حسب «السكتش» الذي وضعته وافتني مكالمة تلفونية من وزارة الدفاع تطلب مني الحضور إلى هناك في الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي لعرض تصاميم الأنصاب على عبد الكريم قاسم.

لم أعترض محتجاً بضيق الوقت، و قلت في نفسي: إنّ تصميم النصب الأول جاهز، و لا بدّ لي من إكمال تصميم النصب الثاني الآن و هنا على الفور. ثم تساءلت: لم لا يكون التصميم على شكل لافتة جميلة بدلاً من هذه اللافتات القبيحة المرفوعة الآن؟ لافتة جميلة و تكون باقية، و «خالدة» حسب قولهم.

كان موقع نصب ١٤ تموز قد عيّنه مجلس أمانة العاصمة في صباح ذلك اليوم بالذات الذي وقع فيه التكليف، و الموقع هو حديقة غازي (الأمة لاحقاً) في الباب الشرقي. فقرّرت أن تكون اللافتة التي خطرت لي بطول عرض الحديقة أي خمسين متراً. و قرّرت أن يبلغ ارتفاع اللافتة عشرة أمتار و يكون ارتفاعها عن مستوى الأرض ستة أمتار. ثم قلت في نفسي: تُملأ هذه اللافتة بأشكال برونزية تمثّل يوم ١٤ تموز، و لتكن بديلاً لما يملأ شوارع العاصمة الآن. عندئذٍ وضعت «سكتش» تصميم اللافتة الأولى.

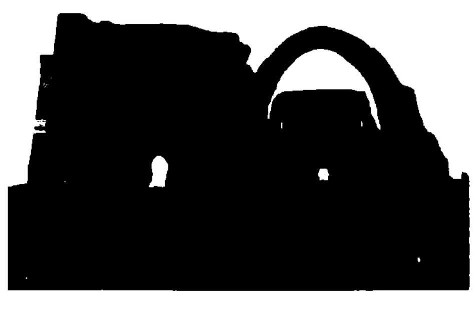
و عند انتهاء الدوام في المكتب مساء ذلك اليوم أكملت رسم تصميمي للجندي المجهول و ١٤ تموز.

في الموعد المحدّد في صباح اليوم التالي ذهبت إلى مقر وزارة الدفاع و عرضت التصميمين على عبد الكريم قاسم.

عند عرض التصميم الأول استحسنه و سألني عن موقعه فأخبرته أنّ مجلس أمانة العاصمة قرّر أمس أن يكون موقع النصب في ساحة الميدان. و كان هذا في الحقيقة هو اقتراحي على المجلس و ذلك لخلو الساحة و



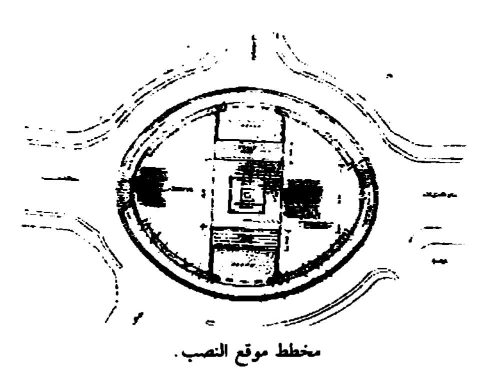
حجمها و قربها من وزارة الدفاع، فأيّد اقتراحي عضو المجلس عبد الله إحسان كامل و جرت الموافقة عليه. لكن قاسم لم يقبل بهذا الموقع. و بدأ يتكلّم بإسهاب عن احتلال الجيش لبغداد و دخولها ماراً بساحة الفردوس و يجب أن يكون موقع النصب في هذه الساحة بالذات. و بينما كان هو يتكلم كنت أنا أنتقل بذهني إلى ساحة الفردوس متخيّلاً إقامة النصب هناك فتتمثّل أمامي المشكلة المعمارية الكبيرة التي ستواجهني في ذلك المكان و كيفية تلافي الأثر الذي ستحدثه ضخامة جامع الملك (الشهيد بعدئذٍ) المطلّ على الساحة و الذي من شأنه تقزيم النصب.



طاق كسرى، طيسفون، العراق، ٥٤٠م.

ثم عرضت على قاسم رسماً لنصب ١٤ تموز، و لم يكن أكثر من تخطيط كبير لجدار مرتفع، مسطح لا تظهر عليه علامات لمنحوتات ناتئة على الإطلاق. و قد بينت له أنّ هذا السطح سيحتوي على نحت ناتئ يمثّل الثورة، فوافق على الفكرة من دون مناقشة و من دون أن يعيرها أي اهتمام، ربما لأنه شغل نفسه بأمور أخرى طال حديثه عنها بشأن النصب الآخر.

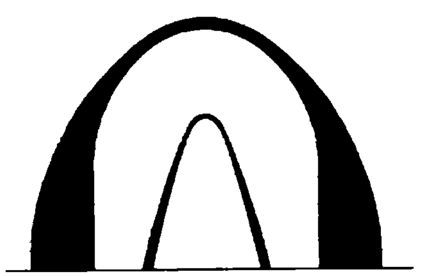
شُكِّلت بعد هذا الاجتماع لجنتان لأغراض تنفيذ إقامة هذين النصبين و خوّلتا الصلاحيات الكفيلة بتحقيق المشروعين من دون تقييدهما بالرجوع



مخطط موقع النصب.



إلى أيّ جهة أخرى حول أي شأن من الشؤون، و خصّصت لهما المبالغ اللازمة. أما النصب الثالث، نصب الحرّية، فإنني لم أكن قد وجدت له حلاً تصميمياً في ذلك الوقت الضيّق جداً، و لم أقدّم تصميماً له، ثم نسيت أمره فنسيه الآخرون أيضاً، و هكذا طواه النسيان المطبق.



مخطط بياني و قياسي يقارن طاق كسرى مع نصب الجندي المجهول.

في مساء ذلك اليوم الذي تمّت فيه المقابلة ذهبت أتفقّد ساحة الفردوس ثم رجعت إلى المكتب و أنا أفكر بالحلول التي بموجبها أستطيع التقليل من أثر تقزيم النصب و إزالة شيء من حدّته. و بدأت أجري بعض التعديلات التي تدخل في التصحيح البصري مستخدماً أساليب التحدّب التي تساعد في خداع النظر، و هي أساليب كان السومريون قد استعملوها على نحو بدائي ثم هذبها و طورها الإغريق. و كان هدفي من هذا هو إظهار النصب للعين أكبر حجماً و أعلى ارتفاعاً من حقيقته.

كلّفت إحسان شيرزاد بوضع التصاميم الإنشائية للنصبين، و باشرنا بالتنفيذ الفعلي في أواخر شهر كانون الأول ١٩٥٨، و كنت قد وضعت منهج عمل لإكمال النصبين يوم ١٢ تموز ١٩٥٩ ما عدا المنحوتات البرونزية لنصب ١٤ تموز.

و تصاعد نشاط العمل في نصب الجندي المجهول و أخذ يمتدّ حتى المساء بل و يستمر في الليل، أحياناً إلى منتصف الليل و أحياناً من دون انقطاع حتى الفجر. كان الجميع يعملون بحماسة لإنتاج نصب يعبّر عن إنجاز للثورة، فضلاً عن الرغبة في تحدي الإجراءات الروتينية و إحباط بعض المعوّقات الإدارية التي كانت تضعها الوزارة في طريقي بقصد تثبيط عملي في النصب.



كان من أسباب ذلك عدم تأييدي لموقف الوزارة تجاه مؤسسة دوكسيادس بل و اعتراضي على ذلك الموقف، ما أدّى في أيار ١٩٥٩ إلى الاستغناء عن خدماتي كمدير للإسكان و بقائي في الوزارة كمهندس بلا عنوان و بلا وظيفة. و قد أتاح لي هذا الإجراء فرصة ذهبية للتفرغ الكامل لعملي في النصبين.

أنشأت لنفسي مقرّاً في ساحة العمل لنصب الجندي المجهول و أخذت أتنقل بينه و بين الموقع الآخر لنصب ١٤ تموز. كنت متفرّغاً أتفقد الموقعين نهاراً و أزورهما مساءً و أحياناً في ساعة متأخرة من الليل. و لما فكرت بالإضاءة اتصلت بشركة فيليبس لطلب خبير فتمّ استدعاء خبيرها بالإضاءة الذي كان يومذاك مقيماً في طهران فجاء إلى بغداد و عرضت عليه مبادئ تصميمَيْ الجندي المجهول و بيّنت له بأنني أريد أن أضفي مسحة معاصرة على النصب على أن يتراءى في نفس الوقت و كأنّه بعيد للناظر لأضيف إلى التصحيح البصري الذي استخدمته للإيحاء بالضخامة المفتعلة. فاختار الخبير لهذه الإضاءة اللون الأزرق.

أما في نصب ١٤ تموز فقد طلبت من خبير الإضاءة أن يضفي على اللون مسحة التقادم فيبدو و كأنّه قد أكل عليه الزمن و بصورة تتوافق مع مظهر العتق الذي سيظهر على المنحوتات البرونزية نتيجة التأكسد الذي سيكسوها على مر السنين بذلك اللون الشذري المسمّى بغشاوة الإخضرار لعراقة البرونز. و قلت للخبير أيضاً حبّذا لو بدت النتيجة و كأنّ النصب هو بداية آشورية قديمة في بغداد، و كان قولي هذا عفوياً ولا يمثّل شبهاً حقيقياً بين النصب و بوابات آشور. و انتخب الخبير لهذه الإضاءة اللون الأصفر.

استمر العمل بنشاط و حماسة و مثابرة من قبل جميع العاملين إلى أن أكمل النصب يوم ١٢ تموز ١٩٥٩ وفق المنهج الموضوع.

اكتنفت أعمال النصبين حكايات كثيرة. أذكر منها ما قاله لي ذات يوم عبد الأمير أحمد، الذي كان متعهّداً لإحدى مراحل تثبيت الرخام في نصب الجندي المجهول، من أنّ أحد العمال سمع وهو في الباص شخصاً يقول إنّ تصميم هذا النصب عظيم و أنه قد قام بتصميمه خبراء سوفييت.

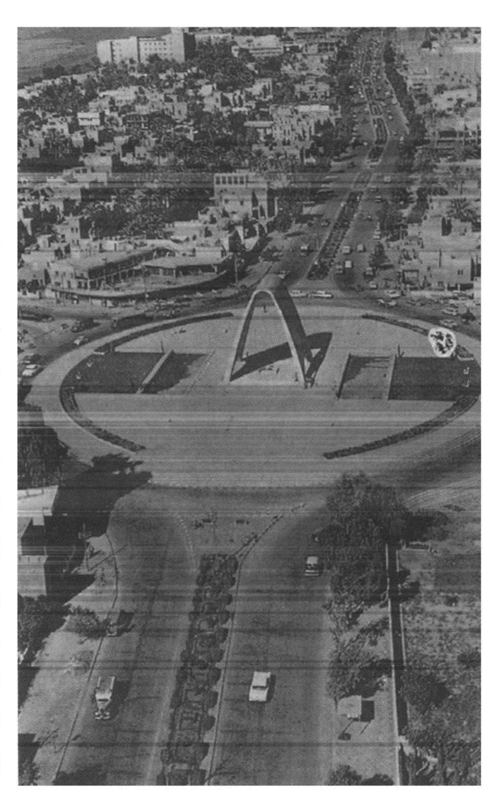


في نفس الأسبوع التقيت بخالي عارف آصف أغا أثناء إحدى زياراته الدورية لوالدتي فقال لي بغتة و هو يقاطع حديث الموجودين: رفعة... كنت في مقهى في الأعظمية فسمعت من يقول، و لا يعرف علاقتي بك، بأنّ رفعة الجادرجي قد سرق الكثير من عمل نصب الجندي المجهول، فاعتبرت الأمر هراء. و بعدها في نفس اليوم كنت في مقهى في الباب الشرقي و إذا بآخر يقول القول نفسه.

نصب الجندي المجهول.

لذا، و اعترف لك، ساورني الشك. و بما أنّ مقاول النصب صديق قديم لي و هو عبد حسن





العزاوي، و يمكنني أن أسرّه كما يسرّني، فطلبت منه أن يصارحني بالحقيقة. فطمأنني. و أنا أثق به. و عندها عرفت بأنّ وراء هذه الأقاويل هدفاً سياسياً و شيوعياً ضدّك و ضد والدك.

سمعت هاتين الحكايتين و كانت الأسكلة الخشبيّة للنصب قد كملت. كنت كلّما أنظر إليها أراها متناظرة، ممشوقة، بل باهرة الحسن. قلت للمهندس المقيم «بشير كه جه جي»: القاعدة جميلة، و الذي أتمناه أن يخرج النصب بعد إكماله بهذا الجمال. قال: إطمئن، سيكون أجمل. كنت أزور موقع العمل بتكرار مُلِحٍّ، و ألج في ذلك لكي أطيل النظر إلى القاعدة. كأنني قد عشقتها. القاعدة مرحلة مهمة لا بدّ منها. لكنها تولد أثناء سير العمل و تزول بانتهائه. القاعدة تذهب و العمل يبقى. القاعدة وظيفة جوهرية، حتمية لكنها عابرة، فإذا ما أدت وظيفتها تفكّكت أخشابها و انطوت فلا تصبح حتى و لا ذكرى إلا في خاطر القليلين. لا يطري عليها إلا من أقامها ثم أزالها في سلسلة العمل المكمل لتوليد الإنشاء. و المعرفة في نصب القاعدة و الجهد المفرغ فيها و العرق و النصب كلّه سيمحى من دون أن تطلب القاعدة ثناء، بل من دون أن تتوقعه. هذا مصير الأسكلات على الدوام.



على أنّه عندما كمل عمل صب الخرسانة في القوالب ورُفعت القاعدة وزال وجودها، ثم رفعت القوالب، ظهر النصب، انتبهت إلى وجود عدم تطابق بين رأس العقد الذي هو على شكل نصف دائرة و بين الجانب الذي يمتدّ من نهايته حتى الأرض بصورة منفرجة. كانت الخرائط التخطيطية للقوالب الخشبية قد أجرت هذه التسوية في الخطوط فوقع خطأ جزئي في قراءتها و تنفيذها ففُقد الانسياب الممشوق بين النقطتين: نهاية نصف الدائرة و بداية الخط المائل. أصابتني الحيرة عند اكتشافي لهذا الخطأ. فما العمل؟ هل يمكن إصلاح الخطأ؟ و كان الجواب بالنفي لضيق الوقت. فانتابتني الكآبة لأنّ تنفيذ النصب كان يجري بتسلسل متقن يتعاقب ببالغ الكمال. كم كنتُ أصبو أن أجد العمل في النهاية و قد خلا من الشوائب فجاءت هذه الشائبة لتشوب صبوتي. إن تكسير الخرسانة ثم إعادة صبها بشكل يكفل زوال العيب هو أمر ممكن لكنه يتطلب ستة أسابيع لإصلاحها فقُبِل بها لاقتراب موعد الافتتاح الرسمي. فقبلت بالعوار. هذا العوار الواضح في جسم مكتمل جميل. و أخذت أواسي نفسي قائلاً إذا جاء من بعدنا من يعتقد بأن هذا النصب يستحق البقاء فسيكون هناك متسع من الوقت لإزالة الخطأ.

بعد هذا بأشهر كنت مع جواد سليم في فلورنسا في إحدى الساحات. و عند مرورنا أمام الكاتدرائية هناك وقف جواد أمام برج الأجراس للرسام جيوتو و قال يسألني: ما هو أهم شيء في هذا البرج؟ أخذت أبيّن بعض مبادئ التكوين، لكن جواد قاطعني و قال: لا، المهم أن جيوتو لم يشيّد البرج أثناء حياته ما عدا جزءاً قليلاً منه، و ترك مجرد سكج لا يحوي أكثر من مبدأ التصميم نفسه. لكن العمل في تنفيذه استمر من بعده لعدة أجيال لإكماله كما جاء في السكج، إذن المهم هو تقييم عمل جيوتو و الاستمرار به من قبل الأجيال اللاحقة ثم تأمل جواد هنيهة و التفت نحوي متسائلاً: متى سنصبح مثلهم؟

كان سبب العوار الظاهر في النصب هو خطأ في صنع القالب. و كانت القاعدة تستره، تلك القاعدة التي استهوت عاطفتي و شدتني إلى التزاور الملحاح لموقع العمل لتأمل رشاقتها و مشقها، لكنها كان فيها عوار، عوار



لن يمحى إلا إذا أرادت الأجيال اللاحقة أن تزيله. فإن لم ترد فسيظل الخطأ بادياً يملأ الساحة التي يشغلها النصب بأسرها كما كنت أحسّ كلّما مررت من هناك، و ربما كلّما مرّ من بعدي المرهفون الذين يؤذي أبصارهم العوار و إن لم يعرفوا كم كانت القاعدة جميلة و لو أنها ولّدت عواراً.

بعد مقابلتي لعبد الكريم قاسم و موافقته على تصميم النصبين حدّثت والدي في اليوم التالي عنهما. فقال لي بأنّ هذه فرصة تاريخية و من الضروري جداً عمل شيء حسن. فأخبرته بأنني أدرك ضخامة المسؤولية. كما أخبرته بأن التصميمين قد أقرا مبدئياً، و بأنّ نصب الجندي المجهول هو تطوير لتصوري لضريح امرئ القيس، و هو ما كنت قد بحثته مع والدي سابقاً و هو في السجن و أطلعته على مبادىء تصميمه هناك. أما نصب ١٤ تموز فقد بينت له بأنّ أصل فكرة الشكل مستوحاة من لافتة مهذّبة، فقال المهمّ في النحت الناتئ إبراز الجيش في الوسط وإلاّ سيكون من الصعب قبول الفكرة من السلطة العسكرية.

في نفس المساء زرت جواد سليم و عرضت عليه التصاميم الأولية لنصب ١٤ تموز و قلت له: هذه لافتة طولها خمسون متراً و ارتفاعها عشرة أمتار، فهل تستطيع ملأها بنحت برونزي؟ فتأمّل قليلاً و بان عليه الفرح و قال إن هذه أعظم فرصة في حياته و إنّ هذا العمل سيجعلنا نرتبط بالآشوريين و إنه سيكون أكبر عمل في العراق لمدة طويلة. فعرضت عليه أنّ موضوع التكوين هو ثورة ١٤ تموز و طلبت منه أن يهيّئ لي فكرة عن كيفية ملء الجدار.

بعد يومين زرت جواد ثانية لأتحرّى فكرته فأعلمني بأنّه لم تسنح له بعد فكرة واضحة في ذهنه ليعرضها. عندئذٍ قلت له المهم هو تقسيم الجدارية إلى ثلاثة أقسام: قبل الثورة، و يوم الثورة، و بعد الثورة، على أن يبرز الجيش في قسم يوم الثورة و أن يتوسط النصب. أما قبل الثورة فيرمز إلى التهيؤ لها، و أما بعدها فيرمز إلى الازدهار المتوقّع في الصناعة و الزراعة. فاستحسن جواد المبدأ و قال: أصبحت لديّ مادة للعمل.



بعد أيام زرته فأطلعني على سكج بالطين الصناعي (البلاستسين) يمثّل القسم الوسطي فقط، أي الجندي فقط، أما ما يحيط به فقد سكج جواد على نفس اللوحة التي لصق في وسطها بلاستسين الجندي مخططاً للسجين في اليمين و للحرية في اليسار. فاستحسنت الاقتراح. و بعد البحث قليلاً اقترحت أن يبتدئ تسلسل النصب من اليمين إلى اليسار، أي أن تكون رموز ما قبل الثورة في اليمين و ما بعدها في اليسار لأنّ اللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار. فاستحسن جواد ذلك.

بعد بضعة أيام أخرى عرضنا «السكج الوسطي»، و كان جواد قد أضاف إليه جزءاً آخر، على عبد الكريم قاسم في مقابلة لم تستغرق سوى بضعة دقائق و لم يجر فيها من حديث سوى إشارة الموافقة. و كانت هذه المقابلة قبل سفر جواد إلى إيطاليا بأيام معدودة.

أثناء إقامة جواد في فلورنسا كانت المراسلات و الاتصالات بيني و بينه قليلة و متقطّعة. أما إذا حدثت فهي إنّما تخصّ ضرورة إكمال و لو قطعة واحدة من النصب و إرسالها إلى بغداد في وقت يتسنى لنا تثبيتها على الجدارية قبل موعد الافتتاح الرسمي في ١٤ تموز ١٩٥٩. و لم أكن من جانبي أحدّد في طلبي هذا أيّاً من القطع التي ينبغي أن ترسل. و بالفعل أرسل لنا جواد قطعة واحدة باختياره فثبتناها بواسطة عملية اللحم في موقعها من الهيكل الخرساني الذي تم صبّه في موعده المقرر. و كانت تلك القطعة المرسلة هي «الحرية». فلما رأيتها أصابتني صدمة، لا لسبب إلا لخشيتي من أن تكون القطعة غير مفهومة، خاصة و هي تعرض بمفردها، و قد تخلق لي بعض المتاعب، لا سيّما و أنني لم أبحث لغاية ذلك التاريخ تفاصيل النصب و لم أعرض نماذج له باستثناء الجزء الذي عرض عرضاً خاطفاً في تلك المقابلة القصيرة جداً مع قاسم. إن عدم عرض شيء على مسؤول ما، له أسباب، منها أنّ جواد نفسه لم يكن يرسل لي معلومات عن عمله في فلورنسا فما تسنى لنا نحن ببغداد أن نعرف شيئاً عن ميلاد المنحوتات و تطوراتها. ثم إنني شخصياً لم أكن أميل إلى عرض أعمال ذات طابع حديث على المسؤولين حذراً من أن تثار مقترحات مضادة له من قبلهم لا تنسجم مع



روح النصب المعاصرة و لا مع برنامج التنفيذ الموضوع. هذا فضلاً عن حقيقة ثالثة و هي عدم تعيين جهة مسؤولة محددة أرجع إليها.

لم يقم الهيكل الخرساني للنصب من دون عائق درامي مثير. فبعد نصب الأسكلة الهائلة الحجم بعمل شاق و صعوبات فنّية جمة و تأخير في سير العمل الذي وضَعتُ له برمجة مفصّلة مع مقاول العمل المهندس الشاب حسيب صالح، هبّت في إحدى الليالي على بغداد عاصفة ترابية هوجاء قلعت القاعدة الضخمة بكاملها من قواعدها. هرعت في الصباح إلى موقع العمل فوجدت هناك حسيب صالح بادي الارتباك و لكنه شديد الانهماك بإعادة تنظيم العمل. قال لي بكلمات واضحة قطعيّة: لقد برمجت العمل ثانية و سيعاد بناء الأسكلة بطريقة محكمة خلال أيام قلائل و سنعوّض الوقت المفقود فأرجو أن تطمئنّ.

و تصاعدت سرعة التنفيذ و سوّيت التأخيرات الزمنيّة فعلاً و جرى التغلب على جميع العقبات، و افتتح النصب في اليوم المحدّد للافتتاح الرسمي، و إن كان بقطعة واحدة فقط من النحت البرونزي الناتئ و هي قطعة «الحرية» و على هيكل خرساني عارٍ من الرخام.

بعد الاحتفالات نقلت مركز عملي من موقع نصب الجندي المجهول الذي انتهى إلى موقع نصب ١٤ تموز الذي لم يكمل منه سوى الهيكل الخرساني. فاستمر العمل بتغليف قاعدتَيْ الجدار بالرخام و التهيؤ لاستلام المنحوتات من فلورنسا لكي يجري تثبيتها على كساء الجدار الرخامي. في أوائل الستينات استدعاني عبد الكريم قاسم لكي أعرض عليه صورة للنصب. و كان جواد في ذلك الحين قد أرسل لي و لأول مرة صورة فوتوغرافية لمصغّر المنحوتات، فأخذت الصور معي و عرضت على قاسم ما فيها من مصغرات، و كنت أنا كذلك أطّلع لأول مرة على كامل محتويات النصب و ما سيكون عليه شكله النهائي. ثم شرحت بعض الشيء عن تقسيم النصب إلى ثلاثة أقسام وما يرمز إليه كل قسم منها مع بعض التفاصيل التي كنت قد استنتجتها من مراسلات جواد القليلة معي حول بعض منحوتاته. فتأمّل قاسم





خالد الرحال

المعروضات قليلاً ثم قال بأن هذا النصب جيد و لكنّه لا يمثّل ثورة ١٤ بالذات، إنّه قد يكون نصباً رومانياً، أو نصباً في أي مكان، و المهمّ في نصب يمثل ١٤ تموز أن يرمز إلى وقائع الحوادث صبيحة ذلك اليوم و كيف احتلت بغداد و من احتلها و كيف دخلها الجيش، و استطرد مستمراً في حديثه على هذا المنوال مؤكّداً ضرورة إظهار هذه الناحية بالذات في النصب. ثم أخذ يلمّح بصورة توحي بأنّه يطمح أن تظهر صورته الشخصيّة في الوسط بدلاً من الجندي الرمزي. فأدركت عندئذٍ غرضه من هذا الاجتماع، خصوصاً و أنني كنت قد فهمت سابقاً، و تأكّد ذلك في ما بعد، أنّ هناك من أسرّ في أذن عبد الكريم قاسم أن النصب التذكاري يخلو من صورته أو من أي إشارة إليه. و بينما قاسم مستغرقاً في استرساله التفت إليّ و سألني: هل فهمت؟ فقلت متصنعاً الجواب: لا! فنظر إليّ باستغراب و باشر يكرّر جزءاً كبيراً من كلامه إلى أن خاطبني مرّة أخرى قائلاً: إنّ كل شيء أصبح واضحاً الآن. فأومأ لي أحد المرافقين برأسه بأن أجيب بنعم. . فقلت: نعم، لقد فهمت.

خرجت من ذلك الاجتماع مغموماً. و كان قد حضره معي عضو اللجنة الخاصة بالنصب حسن رفعت، و هو في ذلك الحين وكيل وزارة الإسكان. و مما زاد في همي أنني كنت قد سمعت قبل المقابلة أن خالد الرحال[1] كان قد

---

(١) **خالد الرحال** (٢٦ ـ ١٩٨٦) ولد في محلة الحيدرخانة ببغداد، و درس في معهد الفنون الجميلة، بغداد، ٣٩ـ ١٩٤٧، إذ تتلمذ على يد أستاذه جواد سليم. عمل في المتحف العراقي طيلة أعوام دراسته حتى تخرجه. إذ بدأ بتدريس النحت في نفس المعهد. درس بعدها النحت في أكاديمية الفنون الجميلة بروما، ٥٢ـ ١٩٥٤، و حصل على شهادة المايسترو الإيطالية للفنون، ١٩٥٦.
له أعمال كثيرة، أهمها النصب البرونزي لواجهة المتحف العراقي، ١٩٦١، و نصب الجندي المجهول الجديد، بغداد، ١٩٨٢، و نصب العائلة.





رفعة الجادرجي مع السيد مجيد حامد،
الموظف المسؤول الذي قام بتنظيم عملية هدم النصب و الإشراف عليها.

راجع مقرّ الزعيم و أبلغ الحاشية (أو الزعيم، لا أدري) أنّ النصب يخلو من صورة الزعيم وأنّ هذا عمل مقصود و أنّه مستعد هو شخصياً، إذا امتنع جواد سليم عن نحت الصورة أو لم يكن قادراً على ذلك، أن يقوم هو بالعمل بنفسه.

و بما أنّني كنت قد علمت من بعض رسائل جواد لي و كذلك من الأخبار المنقولة عنه أنّ عمله في المنحوتات مرتبك بسبب عدم تعاون السفارة العراقية في روما معه بشأن بعض الإجراءات، و كذلك بسبب حصول خلاف بينه و بين معمل صب البرونز، فقد قررت السفر إلى فلورنسا و ذلك للاطلاع على ملابسات الأمور و المشاكل و محاولة إيجاد الحلول المناسبة لتذليل العراقيل التي تعترض سير العمل. و كذلك لكي أضع حداً لهذه النغمة الجديدة الخاصة بإضافة صورة شخصية إلى نصب فني. و قد صحبني في السفر إلى فلورنسا حسن رفعت بصفته عضو اللجنة.

وصلنا أنا و حسن رفعت إلى فلورنسا و تواعدت مع جواد على اللقاء صباحاً في أحد المقاهي في ساحة المدينة الرئيسية. و بينما كنا نحن في انتظاره طلبت من حسن رفعت، الذي تربطني به صداقة قديمة و ثقة و احترام متبادلان، أن يسايرني في ما سأقوله لجواد خصوصاً و أنني كنت أشعر أنّ لي



ملء الحرّية في أن أطلب منه ذلك و قلت له: أنا من الناحية الرسمية رئيس اللجنة، و توجيهات الزعيم كانت موجهة لي بالدرجة الأولى، لذا سأتصرف مع جواد بالطريقة التي اعتقد أنّ فيها مصلحة للنصب، لأنني لم أقل للزعيم أنني سأطلب من جواد وضع صورة له في النصب. قال حسن رفعت: تصرف بالطريقة التي ترتأيها.

وصل جواد إلى المقهى و كانت تبدو عليه علامات الإعياء و الارتباك. لم يكن ذلك الجواد الذي عهدته. و بعد وهلة قصيرة من تبادل التحيّات المألوفة سألني بتلهف اليائس: هل صحيح أنّ الزعيم طلب منك أن تبلغني أنّه يريد صورته في النصب فبادرته سائلاً: من قال لك ذلك؟ قال: لقد بلغني الخبر بواسطة السفارة لأنّ خالد الرحال وصل روما قبل يومين و يقول إنّه متبرع بالقيام بالعمل بدلاً مني. كان جواد يتمتم بهذه الجمل البائسة و ملامح وجهه يكسوها الاضطراب و شحوبه يتزايد. قلت له بكل هدوء: لقد قابلنا الزعيم قبل أسبوع، و قد عرضت عليه الصورة الفوتوغرافية لمصغر النصب التي أرسلتها إليّ فاستحسنها و أعجب بالمنحوتات و طلب مني أن أبلغك سلامه، و لم يذكر أو يطلب مني أن تضع أنت صورته في النصب. فارتاح جواد من هذا الكلام المعسول، و سألني كمن يريد أن يزداد اطمئناناً: هل أنت متأكد أنّ الزعيم لم يطلب صورته؟ قلت على نفس النسق الذي رتّبته: إنه لم يبلغني بهذا الطلب، و عليه أن الذي سمعته إشاعات و أرى ألا تكون مدعاة للإزعاج أو البحث، و أنا أكلّمك لا كصديق بل كشخص مسؤول و معي حسن رفعت هذا و نحن نشكل الأكثرية في اللجنة فاعتبر كلامنا هذا تبلغياً رسمياً. عندئذٍ اطمأن جواد و ارتاح باله و عاد إليه الهدوء. و بعدها أخذني جواد إلى زيارة للمرسم حيث اطلعت على سير العمل، كما جرت تسوية المشاكل و تم الاتفاق على حل الأمور المرهونة.

رجعت إلى بغداد و استمر العمل في إكساء هيكل النصب بالرخام. ثم علمت في أوائل صيف ذلك العام بأنّ العمل قد توقف في إيطاليا مرة أخرى و أنّ جواد قد أدخل المستشفى لإصابته بانهيار عصبي. فقرّرت السفر إلى فلورنسا في رحلة تجمع بين العمل و بين قضاء عطلة صيفيّة. غادرت بغداد

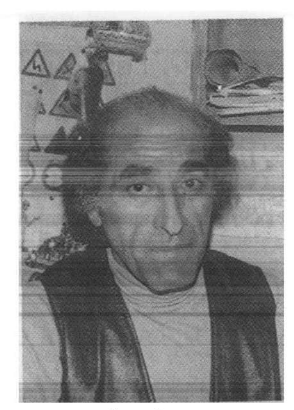


مع زوجتي و عند وصولنا فلورنسا اتصلت تلفونياً بلورنا زوجة جواد[٢] أسألها عنه. قالت إنّه في وضع لا بأس به و طبيعي و قد شفي من إصابته لكن قوانين إيطاليا لا تسمح بمغادرة الداخل إلى مستشفى للأمراض العقلية إلا إذا تسلّمته جهة مسؤولة، كالسفارة العراقية في هذه الحالة. ثم قالت إنّ السفارة تعد ولا تنّفذ و تماطل بدون اكتراث في حسم هذا الأمر و لا تريد تولّي المسؤولية. كانت لورنا غاضبة و متعبة. فذهبنا إلى المستشفى برفقة النحات محمد غني[٣]، و أخبرتني لورنا في الطريق أنّ جواد لم يثق بإدارة المستشفى و هو

(٢) **لورنا سليم** (١٩٢٨ ـ) إنجليزية المنشأ، درست الرسم و التصميم في Slade School of Fine Art ٤٥ـ ١٩٤٨، و حصلت على دبلوم عالٍ في تعليم الفن، ١٩٤٩. التقت أثناء دراستها في المعهد بجواد سليم و جمعت بينهما عاطفة عميقة، جعلتها ترجع معه إلى بغداد حيث تزوجا، ١٩٥٠، و أنجبت منه في ما بعد زينب و مريم.
بعد وفاة جواد، ١٩٦١، قامت لورنا بتدريس الفن في كلية البنات، ٦١ـ ١٩٧١، عادت بعدها إلى مسقط رأسها و قامت بتدريس الفن للمعوّقين حتى إحالتها على التقاعد، ١٩٨٤.
اشتركت لورنا في تصميم واجهة الجناح العراقي في معرض دمشق الدولي، ١٩٥٤. اشتهرت برسوماتها لواجهات بغداد القديمة و تميّزت بحساسيتها المرهفة للألوان و التفاصيل، و لقد عرضت لوحاتها مع جماعة بغداد و جمعية الفنانين و في معرض شخصي، ١٩٦٤.
حازت على وسام كولبنكيان الذهبي، ١٩٦٦. و هي الآن متفرّغة كلياً للرسم.

(٣) **محمد غني حكمت** (١٩٢٩ ـ) ولد في منطقة الكاظمية ببغداد، و أكمل دراسة النحت في معهد الفنون الجميلة ببغداد، ١٩٥٢. قام بعدها بالتدريس لمدة سنة واحدة في ثانوية الكاظمية، فمساعداً لأستاذه جواد سليم في معهد الفنون الجميلة. سافر بعدها إلى إيطاليا لدراسة النحت وصبّ البرونز والمداليات، ٥٤ـ ١٩٦١. عند عودته إلى العراق قام بتدريس النحت في أكاديمية الفنون الجميلة و الفن في كلية الهندسة المعمارية، ٦٥ـ ١٩٦٨.
ساهم في عضوية جمعية أصدقاء الفن ببغداد، ١٩٥٢، و جماعة بغداد للفن الحديث، ١٩٥٣، و جماعة الزاوية ببغداد، ١٩٦٧، الفنانين التشكيليين العراقين و نقابة الفنانين العراقيين منذ تأسيسهما.
أنجز العديد من المنحوتات و الأبواب و النافورات، و اشترك بعدد كبير من المعارض الجماعية و الشخصية، حصل على جائزة كولبنكيان الذهبية للنحت ١٩٦٤.




محمد غني حكمت



لورنا سليم

يعتقد بأنّ موظّفيها ضده و يريدون إذلاله، حتى أنه أصبح لا يثق بأحد. و لذا طلبت منّي التزام الحذر بالكلام مع جواد، خصوصاً و أنّ السفارة قد وعدت مراراً بإجراء معاملة إخراجه و لم تنفّذ ذلك. ذهبت إلى إدارة المستشفى و انتحلت صفة رسميّة متعهّداً بمسؤولية تسلّم المريض ووقّعت الأوراق المطلوبة. ثم ذهبت إلى غرفة جواد فوجدته جالساً قرب الشباك. و بعد الترحاب أخذنا نتحدث عن الفن و عن العمارة. و أمضينا حوالي نصف ساعة قلت له بعدها لماذا لا نكمل حديثنا في الخارج في مكان جميل؟ فنظر إليّ نظرة تقدح بالريبة، و لن أنساها ما حييت. و قال: كيف تقول ذلك؟ أنا سجين هنا! و الإدارة لا تريد تسوية الموضوع، إنهم كذابون. قلت له لا يا جواد، فالإدارة تحترمك، و قد كانت هناك بعض الإجراءات الروتينية كان لا بد من إنهائها و ها قد انتهت، و الآن أصبح بوسعنا أن نكمل حديثنا في الخارج كما اقترحت عليك و في أحد المقاهي الجميلة. و هكذا خرج جواد من المستشفى.

قضينا في فلورنسا أسبوعين في إجازة ممتعة. و كنت قد هيّأت منهجاً نزور بموجبه أنا و بلقيس المتاحف و الأبنية ذات الأهمية المعمارية. و كنا نلتقي بجواد و لورنا بين حين و آخر. و غالباً ما كنا نذهب مع جواد للغداء في مطعم معيّن، و جواد من زبائنه، و كنت ألاحظ أنّ العاملين فيه يرحبون به عند قدومه ترحيباً ملحوظاً ينم عن الودّ و الاحترام معاً.

أكمل جواد النصب و شحنت المنحوتات إلى بغداد بصناديق كبيرة يحتوي كلّ صندوق منها على الأجزاء المتفرّقة للقطعة الواحدة، و كل قطعة بمفردها بصندوق. و طرحت الصناديق في ساحة العمل. و وصل جواد إلى بغداد. و صار الموقع كالورشة. و بدأنا نفتح الصناديق واحداً تلو الآخر بلهفة لا توصف، لهفة التوقع للمجهول أو شبه المجهول لما تخفيه الخزائن في أضلاع الخشب. كانت كلّما هوت مطرقة على سير من صفيح توترت مع الضربات مشاعرنا المرهفة. و كلما زحزح مسمار من مكمنه فصار متهادياً ازدادت لهفتنا لمعرفة ما يحتويه الصندوق من مكنونات تظهر أجزاءه المقطوعة فنبدأ بجمعها و تركيبها فتتخلق القطعة بين أيدينا و تبرز للوجود متخذة شكلها المتكامل. كان من بين القطع تمثال الطفل. و قد أوقف لوحده مسنداً قرب مقرّ عملي بخلاف القطع الأخرى التي طرحت على الأرض. كان جواد كلما مرّ بالطفل أو افتعل المرور به مسح بردف ساعده وجه الطفل بحركة مترفقة تشع بالتعلق حتى اصفر البرونز في وجنتي التمثال من كثرة التمسح. كان جواد يحب هذا الطفل. و بينما كانت المنحوتات مطروحة على الأرض و قبل المباشرة بعملية اللحم و الرفع و التثبيت سقط جواد ذات يوم بنوبة قلبية بعد الغداء، فنقل إلى المستشفى الجمهوري، و ما هي إلا بضعة أيام حتى جاءني عبد الأمير أحمد[٤] و أنبأني بأن جواداً قد مات.

ذهبنا إلى المستشفى، و كان هناك حشد من الفنانين. بكى فائق حسن. و انفعل خالد الرحال و صنع لجواد المسجى قناعاً لوجهه المسمى

---

(٤) **عبد الأمير أحمد البكر** (١٤ ـ ١٩٨٤) ولد في منطقة حمام المال، بغداد، و اشتغل عند الأسطة إسماعيل النجار في طفولته و ظل يمارس النجارة حتى وفاته. اشتهر بدقة العمل و تفهّمه العميق لخواص المواد. و بخاصة الخشب بأنواعه. وقد عمل في صناعة أدوات الاحتياط للطائرات في أواخر الثلاثينات.
اشترك مع رفعة الجادرجي في فتح «معمل أحمد» الذي كان يجهّز الأثاث إلى معرض أيا، ثم فتح محلاً آخر أسماه «جوديا»، عمل فيه حتى وفاته.
كان صديقاً للفنانين و بعض كبار السياسيين و بالأخص التقدمّيين منهم، إذ كان تقدّمي النزعة و له موقف ذكي في مختلف المجالات السياسية و الفنية و الاجتماعية.
(راجع صورة أب، ص ٥٠، ٩٦، ١٢,، ١٢٩).





عبد الأمير أحمد.

قناع الموت. و نقل الجثمان إلى دار والدة الفنان الراحل في الوزيريّة. و في عصر ذلك اليوم نقل إلى معهد الفنون الجميلة. و من هناك بدأت مسيرة الجنازة إلى مقبرة الإمام الأعظم.

لم أكن، و أنا أسير في الجنازة، حزيناً فحسب فالحزن ارتياح بل كنت كئيباً منقبض الفؤاد. لقد فقد العراق فناناً طليعياً، فناناً ملتزماً بأخلاقية حرفية رفيعة. فقدنا جواد إبان نضوجه و نمو مقدرته الخلاّقة و اقترابه من عنفوان الإبداع. و فقدت البلاد برحيله تلك الروائع الفذة التي كان لا بد سيولّدها جواد، و ما أثمرت في حياته إلا القلائل من مناقب الفحول. كنت أسير في الموكب مشتّت البال لأنّني فقدت إنساناً أتقارع معه بالأحاسيس من دون اللفظ بالكلمات. و صديقاً آوي إليه بفكري و خواطري كما يأوي الشريد إلى ملجأ أمين. كان يزورني و بيده قطعة فنّية فيدفعها لي باسماً و يقول خذها لأنّني أريدها أن تحفظ عندك، و ادفع لي بعدين. جاءني ذات يوم و وقع نظره على منحوتة خشبية مما يشتريه السياح في أسفارهم كان قد أهداها لي صديق في الليلة السابقة فوضعتها للمجاملة في ركن قصي لأنّها غير ذات قيمة فنية ريثما أقرّر مصيرها. لكن جواد لم يتساهل. قال هذه القطعة لا تليق بمنزلك، ارفعها! كنا نتطارح الأحاديث في التاريخ لا لكي نستذكر هذا الحدث أو ذاك بل لكي يبيّن كل منا موقفه من طراز أو أسلوب يفصح عنه الحدث. كان جواد يحب الحياة ويتلذذ بالعيش و يدلل المعيشة دلال المغرمين، فهو يحبّ من مآكل الدنيا و مشاربها و يغترف من الملذات و يجوب في آفاق الموسيقى و المسرح و الشعر بل و الأحلام بكل ألوانها العربية منها أو الأوروبية أو حتى الهندية. كنا نتكلم عن الواسطي ثم ننتقل إلى الفن البيزنطي فالقوطي، و نعرّج على الباوهاوس، ثم إذا بنا نستطرد متلذذين بحديث أطايب الأجبان في العالم. كان جواد يعرف الحلوى العراقية جيّداً، و يتمتم «بستات» المقام العراقي، و ينتقل منها إلى المعاصرين



الطليعيين في أوروبا و أمريكا. شعرت في تلك المسيرة الجنائزية و كأننا نسير مسرعين، ما كنت أريد لذلك المشي أن ينتهي، و رغبت لو تتباطأ خطوات الأقدام، وئيداً وئيداً، فهذا هو وداع جواد. أحسست بفراغ مريع، و كلما اقتربنا من المقبرة شعرت كأنّ الفراغ يكبر ليبتلعني. حتى الغروب في ذلك المساء بدا لي كئيباً متجهماً. و لمحت على مقربة مني جبرا إبراهيم جبرا(٥) فدنوت منه، و أسررت في أذنه أنني أريد الاجتماع به بعد التشييع. كنت كمن يبحث عن تعويض فقد فقدت المأوى الروحي المهم في حياتي. فقدت صديقاً، و قلت ما هو الصديق؟ أن تتخمر علاقة المرء مع زميل له فينسجمان و تتوافق فيهما الرؤية نحو الحياة، و يتمادى التداعي الروحاني فيتعتق و تصبح الكلمات قليلة التبادل لكنها كثيرة الدلالة، فاللفظة الواحدة كافية لأن تشحن موقفاً كاملاً بالأحاسيس. لم أكن أمتدح عمل جواد حين نلتقي، فإنْ أردت أن أقول شيئاً اقتصرت على همسة «جيّد». و إذا أراد هو أن يمتدح عملاً لي التفت نحوي و ابتسم و قبض على ذراعي قبضة الوداد الحميم و تلعثم مغمغماً «أنت. . .» فتتوقف بعدها العبارة في صدره. و بعد الدفن جاءني جبرا فعرضت عليه كلمة كتبتها لكي تنشر في اليوم التالي في جريدة الأهالي(٦) فأصلح بعض أسطري.

---

(٥) **جبرا إبراهيم جبرا** (١٩٢٠ ـ) ولد ببيت لحم، فلسطين، و حصل على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة كمبردج، إنجلترا. سكن بعدها العراق و عمل موظفاً في شركة النفط العراقية الوطنية، فمترجماً في وزارة الإعلام، فمستشاراً في الوزارة نفسها، إلى يوم تقاعده.
اشترك في معارض جماعة بغداد للفن الحديث و معارض جمعية التشكيليين، و له مؤلّفات كثيرة في الأدب و الشعر و الفنون التشكيلية و النقد، أهمها: ما الذي يحدث في هامات (ترجمة) و مأساة كريولانس (ترجمة) و عالم بلا خرائط (رواية مشتركة مع الأديب عبد الرحمن منيف) و جواد سليم و نصب الحرية، و البئر الأولى (سيرة ذاتية).
حاز أخيراً على جائزة صدّام للآداب مناصفة مع الأديب المصري يوسف إدريس.

(٦) **جواد سليم**: نشر النص التالي في جريدة الأربعاء في ٢٥ كانون الثاني ١٩٦١: «في الساعة العاشرة من مساء يوم الاثنين المصادف ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١، توقف جواد سليم لآخر مرة عن خلق الأشياء الجميلة و لم يكن عمره يزيد عن الاثنين و



هكذا ذهب جواد إلى غير رجعة، و رجعنا نحن إلى ساحة العمل لإكمال النصب. و شعرت بأنّ المسؤولية أصبحت مضاعفة. في اليوم التالي للجنازة جمعت العاملين هناك و قلت لهم محذّراً إنّ النصب الآن قد أصبح في خطر وأن علينا إكماله في أقصر وقت. عينّت لورنا زوجة جواد مشرفة في موقع العمل، و ذلك لسببين: أوّلهما سدّ بعض النقص المالي الذي طرأ على الأسرة، خصوصاً و أنّ الأجور التي كانت قد خصّت لجواد هي في الأصل زهيدة. و قد ذكر ذلك لي جواد مرّة بصورة عارضة متسائلاً ألم تكن الأجور

الأربعين سنة.

لقد كان العراق في سبات طويل ينتظر ذلك الفنان ليشّر في إعادة مجده في الرسم و النحت و كان جواد مع رفيقه فائق حسن أول من تعهّد و كرّس حياته لهذه المهمة. و بعد أن قضى سنة في روما و أخرى في باريس عاد جواد إلى بغداد في أوائل الحرب العالمية الثانية فالتقى برفيقه فائق حسن و الفنان الإنجليزي كمنث وود و ثم بالفنانين البولونيين و منهم ماتوشاك الذي كان لهم أثر في مفهومه للفن و في تلك الأيام التحق جواد سليم بالمتحف العراقي فأدرك هناك سعة الثقة التي تقطع فاصلة بينه و بين الفن القديم في العراق. غير أن عاملين اثنين فعلا في نفسه أشد الفعل، هما التطور الأوروبي المتمثّل في دراسته و رفقائه من ناحية، و تراث العراق الضخم الذي كان بين يديه في المتحف العراقي من ناحية أخرى.

جواد سليم أول من نقل على لوحة الرسم أو الخشب الوجه العراقي و الطابع العراقي، و ما إن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى سافر جواد إلى إنجلترا و قد لمس مرة أخرى التطوّر الأوروبي من ناحية و من ناحية أخرى التطوّر الذي أحدثته الحرب في الفن القومي لدى الفنانين الإنجليز مما كان سيظهر أثره في رسمه و نحته في ما بعد و بدأ جواد سليم يجتاز مرحلة بعد مرحلة في فهمه للفنون و أخذ إنتاجه يتعالى يوماً بعد يوم فالتقى هناك مع رفيقته في الدراسة لورنا و أخذا يعملان سوياً نحو الهدف الذي وضعه جواد نصب عينيه و هو الطابع العراقي فرجع إلى بغداد بصحبة زوجته لورنا و أخذا يعملان مع رفقائهم و تلاميذه في معهد الفنون الجميلة نحو تحقيق ذلك الشعور الذي كان يلازم جواد كل الوقت، و هو التقدم نحو فن يعبّر عن الطابع العراقي، و كان آخر عمل قام به جواد هو النصب التذكاري لـ١٤ تموز.

و ليس من شك في أن العراق قد أصيب بخسارة لا تعوّض بذهاب جواد من بيننا و توقفّه عن إنتاج الأشياء الجميلة غير أنّ العراق لن ينسى جواد و ستبقى أعماله الجميلة وحياً لنا ولأجيال المستقبل.

رفعة الجادرجي





جبرا إبراهيم جبرا و جواد سليم

قليلة؟ فأيّدته بأنها قليلة حقاً لكن بعض الآخرين يعملون مجاناً كإحسان شيرزاد الذي قام بأعمال الحسابات الإنشائية، و أنا شخصياً، فلم يذكر جواد هذا الأمر بعد ذلك البتّة. و السبب الآخر الذي دعاني لتعيين لورنا و إعطائها صفة الخبيرة في ترتيب أجزاء المنحوتات هو لسدّ الطريق على الطامعين بالتدخل في شؤون النصب لغرض الاطّلاع على حقيقة ما صنع للوشاية به.

الواقع أنه لم تمضِ سوى بضعة أيام على استئناف العمل بعد وفاة جواد حتى تجدّدت مسألة صورة الزعيم، و طُلب مني الحضور إلى مقر وزارة الدفاع فلم أذهب، بل أسررت لعبد الأمير أحمد حراجة الموقف و طلبت منه تسريع عمليات لحم الأجزاء و المباشرة بتثبيت القطع في مواقعها على الجدار. في هذه الأثناء شُكلت لجنة عليا للإشراف على احتفالات ١٤ تموز لعام ١٩٦١ ترتبط بها لجان فرعية مختلفة منها لجنة النصب التذكاري، و بما أنّ اللجنة العليا ستطلب حضوري في اجتماعاتها ارتأيت أنّ من مصلحة النصب التغيّب لئلا أسأل أسئلة محرجة عن الصورة المفقودة. و اهتديت إلى تدبير يجنّبنا المزالق. ذهبت إلى فاضل البياتي الذي كان آنذاك مديراً عاماً للإسكان و رويت له قصّة الفنان الإيطالي جيوتو التي كان جواد قد حكاها لي في فلورنسا، و بيّنت له خطورة الموقف بشأن إضافة الصورة للنصب، و اقترحت عليه التعاون معي و ذلك بالاشتراك في لجان النصب التذكاري و تولّي رئاستها بدلاً مني فيواجه هو المسؤولين دوني، و بذلك نحتمي بهذه



الواجهة فتكون الإتصالات و الاستفسارات مع شخص لا علاقة له بساحة العمل و نكون نحن العاملون فيها، و أنا بالذات، في وضع يمكننا من اختلاق المبّررات لتفويت الوقت و تمييع موضوع الصورة. ثم قمت في نفس هذا الوقت بإطلاع حسن رفعت وكيل الوزارة و عضو لجنة النصب بتفاصيل الأمر و طلبت منه كتمان الموضوع و التعاون معنا فوعدني خيراً.

طلبتني وزارة الدفاع مرّة أخرى فأعلمتهم أنّ فاضل البياتي هو رئيس اللجنة. عندها حضر الرجل هناك فسألوه عما إذا كانت صورة الزعيم موجودة في النصب، فتظاهر بعدم العلم و وعد بالتدقيق في الموضوع. في هذه الأثناء جاء خالد الرحال إلى ساحة العمل ليتأكد بنفسه عن جلية الأمر، فوزارة الدفاع تعتقد أنّ الصورة لا بدّ أن تكون موجودة و خالد الرحال يؤكّد لها العكس، و يكّرر لها عزمه على الاستعداد لتنفيذ نحت الصورة من قبله و وضعها في النصب لكن عبد الأمير أحمد منع خالد الرحال من زيارة الموقع محتجاً بعدم وجودي في الساحة. عندئذٍ اتخذت قراراً اعتباطياً يقضي بأن عملنا في الموقع هو عمل حكومي سرّي و لذلك يحظّر على غير العاملين فيه الدخول لأيّ سبب كان.

على أن خالد الرحال حاول دخول الموقع مرّة أخرى فبلّغوه بأمر المنع. في اليوم التالي جاء مصوّر الجيش و طلب التقاط بعض التصاوير فمنعناه فذهب إلى سطح عمارة مرجان المجاورة لتصوير النصب من هناك فلم يحصل على نتيجة لأنّنا قد غطينا جميع القطع بالجنفاص.

كنّا في هذه الفترة، و في مثل هذا الجو الثقيل و الموبوء بالدسائس، قد أنهينا عمليات اللحم. و بدأنا بعد ذلك برفع أول قطعة، و كانت تمثال الطفل، و ثبتناها في موقعها من الجدار الرخامي. و ما إن استقر الطفل في مكانه وحيداً في ذلك الارتفاع الفسيح حتى صفّق أحد العمال فجأة فانتقل التصفيق عفوياً إلى أيدي الآخرين. و لكنّ أحدهم أجهش بالبكاء. فإذا بعبد الأمير يبكي. و إذا بالبكاء يطبق على أحداق الآخرين. و استمر العمل بمثابرة متصاعدة فقد كان الجميع يحسّون بالجو السائد من حولنا و يرغبون



في إنجاز العمل في سباق محموم مع الوقت لقطع دابر المكيدة التي كانت تدبّر بليل، و استباقاً لاحتمال صدور أمر مفاجئ بإيقاف المشروع و تسليمه إلى لجنة أخرى لغرض تسريب صورة عبد الكريم قاسم إلى النصب. و كنّا زيادة في الحذر كلما ثبتنا قطعة في الجدار غطّيناها بالجنفاص بين تصفيق العمال، فكانت القطع غير ظاهرة التفاصيل للعيان من خارج السياج لأنها عبارة عن كتل مغلفة بالجوت. و ارتبك خالد الرحال من هذه الإجراءات المقابلة و لكنّه واصل اتصالاته بالدفاع مذكراً بضرورة تدقيق أمر الصورة، و مظهراً يقينه بأنّ النصب يخلو منها.

كان مثل هذا الإلحاح اللجوج يلقى إصغاءً لدى بعض الآذان. فقد استدعي فاضل البياتي ثانية للاستفسار منه عن ذات الحكاية، فاستمر يقوم بدوره خير أداء، إذ كانت أجوبته غامضة وهو يتمتم بها و يعد بالتحقيق في جلية المسألة. كما أنني بدوري تداولت مع والدي عن هذه الحيرة التي أوشكت أن تفتّ في عضدنا، و شاورته في الحلّ المقترح لهذه الأزمة فاقترح والدي أنه في حالة استنفاد جميع السبل الممكنة لتحاشي هذه الورطة، و إذا لم تعد لنا أي حيلة لتدارك الأمر، فتوضع الصورة المطلوبة عندئذٍ لا في صلب النصب بحيث تكون جزءاً من تأليفه بل في موقع منه ينبئ بأنها مفروضة عليه و طارئة، و على أن تكون قابلة للإزالة السريعة إذا اقتضى الأمر من دون الإخلال بتكوين النصب.

في صباح اليوم التالي لم أذهب إلى مقرّ عملي في ساحة النصب و قد تجسّم الضجر في صدري و بلغ السأم من هذا العمل أقصاه عندي. كنت في السابق أشعر في مقري بذلك الارتياح الذهني، فقد أصبح لي كالمأوى الذي يزورني فيه الأصدقاء للحديث عن الفن و العمارة. كان من بين أولئك الزائرين بلاتينوف[٧] المعمار الخبير في وزارة الإسكان، و الذي كان ملمّاً

---

(٧) **إيفور بلاتينوف** I. Platinoff معمار بلجيكي من أصل روسي عمل مهندساً معمارياً في مجلس الإعمار عام ١٩٥٢ و بقي بالعراق مقيماً يعمل في مختلف الدوائر الرسمية، آخرها وزارة الأشغال. كان مصمماً جيداً و واسع الاطلاع على التطورات



بالتطوّرات المعاصرة في العمارة و الموسيقى كذلك، لذلك كنت أرتاح لأحاديثه و أشعر و هو يقوم ببحث في عملي و ينقده كأنّ نسمات عليلة تهبّ عليَّ. ثم إنّ الحس بالإنجاز كلما تم تثبيت قطعة من المنحوتات في محلّها كان حسّاً مبهجاً في الإبتداء، إلى أن بدأ التلويث يغزو رويداً رويداً تلك الزوايا النائية النظيفة الصافية من النفس. فقد أخذ الجو العام في ساحة العمل يتلبّد بسحب كثيفة من الكآبة و التهيّب و الشعور بالانخذال. مسألة الصورة كانت تطاردنا كالشبح المخيف باستمرار. ثم قضيّة لحم البرونز التي لا خبرة لنا فيها كانت تثير الشكوك في خاطري عن مستقبل ثبات المنحوتات. كان جواد و هو بعد في فلورنسا قد أوفد إلينا خبيراً إيطالياً في اللحم البرونزي فكان هذا يقوم بالعمل، لكنّني أعلم أنّ تلاصق مادتين مختلفتين يؤدّي لأسباب إلكتروستاتية إلى الصدأ، و قد كان برونز النصب يلحم على الحديد مما قد يؤدّي مع الوقت و بسبب الرطوبة و التعرض للمطر إلى تفاقم الصدأ بحيث يدبّ في أوصال هذا الصرح فتكون الكارثة التي لا ينفع معها ندم. كانت تراودني مثل هذه الأفكار فتزيد من كآبتي. أجل، قررّت ذلك الصباح ألا أذهب إلى ساحة العمل.

تباطأت في المسير بسيارتي كالمتسكّع على غير هدى. و كان معهد الفنون الجميلة في طريقي فقلت في نفسي سأدخل و أزور بعض الأصدقاء فيه. و بعدها زرت العميد آنذاك خالد الجادر الذي لم أكن قد التقيته منذ سنين عديدة. و إذا أنا جالس عنده بعد دخولي عليه ببضعة دقائق حتى دق جرس التلفون، و إذا به يقول: نعم أنه معي. فأخذت التلفون و كان الذي يكلّمني رئيس لجنة الاحتفالات العليا (اللواء علي غالب عزيز قائد الفرقة

المعمارية المعاصرة، و له معرفة في الأدب الأوروبي المعاصر و الموسيقى الكلاسيكية إذ كان عازفاً ماهراً على البيانو.

لعب بلاتينوف دوراً مهماً في توجيه السياسة المعمارية في دوائر مجلس الإعمار و وزارة الأشغال لأنه كان في أغلب اللجان التي درست المشاريع المعمارية الكبيرة التي قام بها الاستشاريون الأجانب. التحق بالمؤسسة المعمارية الأمريكية TAC بعد أن ترك العراق.

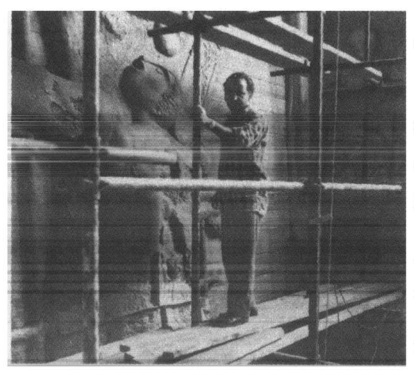




جواد في الورشة.

الخامسة) فطلب حضوري إلى مقر اللجنة في وزارة الدفاع و معي تصاوير النصب و بعض المعلومات لعرضها على الزعيم، في الساعة الثانية عشرة من ظهر نفس ذلك اليوم. اتصلت بلورنا في الحال و ضربنا موعداً في دارها فذهبت إليها و أنا في غاية الحيرة عمّن كان قد عرف مكان وجودي لأنني لم أخبر أحداً البتّة بزيارتي لمعهد الفنون، و لا يزال هذا الأمر لغزاً لم يحلّ إلى الآن. أخبرت لورنا بما جرى و طلبت منها أن تذهب هي إلى الموعد بدلاً عني مع صورة واحدة لإحدى المنحوتات لا أكثر. و ذهبت لورنا في الميعاد المضروب و ادعت أنّ لديها موعداً مع الزعيم و بعد تأخيرها لمدة ساعتين تخللتها التدقيقات و الاستفسارات اتضح أنّ الموعد ليس معها و أنّها ليست هي المقصودة فعادت أدراجها و في مساء ذلك اليوم اتصلوا بي تلفونياً في مكتبي الخاص و طلبوا مني الحضور في نفس المكان و نفس الوقت في اليوم التالي. فاتصلت بلورنا تلفونياً و طلبت منها أن تعيد الكرة. فذهبت في الميعاد، و تكرّر التأخير و اتضح ثانية أنّها ليست المقصودة. فرجعت. و لم يتصل أحد بي بعد ذلك و كأنّ المسألة قد ابتلعتها مهام اللجنة الأخرى فطواها الإهمال. بلغ النصب مراحله النهائية، فقد كنا نثبّت المنحوتات

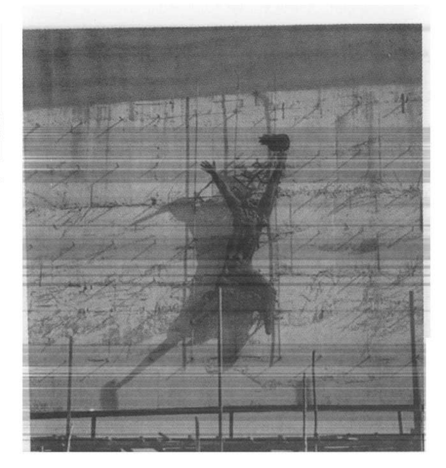


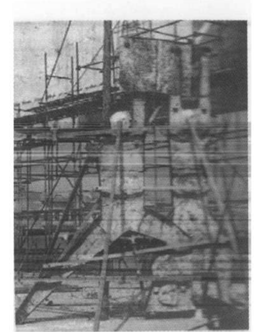


الأخيرة، و فاضل البياتي يقوم في هذه الأثناء بإعداد مراسيم الافتتاح، و كنت قد أخبرته باقتراح والدي حول الصورة و طريقة ترتيب وضعها إذا اقتضت الضرورة إليها حتى يكون على بيّنة من الأمر لغرض إنقاذ النصب ببديل لعلّه أحسن الشرين، هذا إذا لم تنفع المماطلة. لكنّها، و يا للغرابة، قد نفعت! فقد ذهبت حكاية الصورة إلى غير رجعة. و ما هي إلا أيام حتى أنجز تثبيت المنحوتات على الجدار كما أرادها الفنان الذي صنعها و لم تكتحل بها عيناه و هي قائمة منتصبة، و اقترب يوم التدشين، فاتصلت بجبرا إبراهيم جبرا و عرضت عليه وضع كراس عن منحوتات النصب يشرح فيه فكرتها بصورة عامّة مع نبذة مختصرة عن كل قطعة منها. ثم اتصلت بالمصوّر أحمد القباني ليقوم بتصوير النصب بكلّيته و جزئياته فقمنا معاً بالتقاط الصور من فوق سلّم الإطفاء الذي استعرناه من دائرة المطافي رسمياً، و قدّمت المعلومات التي أعرفها عن المنحوتات مع التصاوير إلى جبرا ليكون الكراس بمثابة التكريس لتاريخ الفكرة و تطوّر تنفيذها، و ليكون كذلك تحقيقاً لما كان يطمح إليه جواد نفسه، و طلبت من جبرا ألاّ يذكر اسمي في المطبوع لكي لا تتذكّرني لجنة الاحتفالات أو يتذكّر قاسم صورته مرةً أخرى فيتعرّض النصب إلى الضرّ الذي تحاشيناه. و قبيل الافتتاح الرسمي بيوم واحد تركت بغداد و خلّفت ورائي شكليات المراسيم.

و تذكّرت جنازة جواد، و اجتماعي على أثرها بجبرا و تصحيح كلمة الرثاء، ذلك الاجتماع القصير الذي لم يمكث فيه جبرا إلا قليلاً، فقد كان كلّ منا منهكاً، مثقل البال بفقدان صديق زاملناه طويلاً. و تذكّرت، و قد تركني جبرا وحيداً، أمسياتنا مع جواد و أحاديثنا التي كنا نخوض بها عبر عهود التاريخ، و تذكّرت رسالة جواد لي من فلورنسا تلك التي ذكر فيها أنه







نصب الحرية أثناء البناء.

غير مرتاح من سير عمله و غير متأكّد منه و ذلك لأنّ تمثال الطفل جاء طبيعياً جداً، و هو يعني أنّ هذه القطعة تغاير المذهب الذي سار عليه في القطع الأخرى و بذلك ستضمّ المنحوتات مذهبين: الرمزي و الطبيعي معاً.

و مصدر قلق جواد هو خشيته كفنان من الإنزلاق إلى ما يدعى بالاقتطافية، و تذكّرت جوابي لجواد الذي قلت فيه أنّ لا ضير في الاقتطافية إذا تجانست الأشكال فيها نوعياً و تجانست فيها الطرز، وفي رأيي يجوز الجمع بين طرز متعددة في عمل واحد، بشرط أن تسوّغ نوعية العمل ذلك، و إلا كيف نبرر اجتماع الطراز القوطي بالطراز النهضوي في الكثير من كاتدرائيات أوروبا، و قد جاء جمعها متجانساً و منسجماً ببعضه. إذاً، إذا كانت نوعية العمل جيدة، فيجوز أن يجمع فيه أكثر من طراز و أكثر من أسلوب. فلمّا التقيت بجواد في فلورنسا بعد خروجه من المستشفى قال لي و نحن على الغداء ذات يوم: إنّ رسالتك كانت مشجعة.

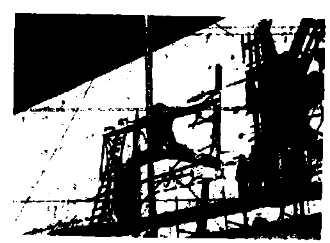
فالشكل عندما يتولّد و يصبح شكلاً بحدّ ذاته و يتجرّد من كونه صنيعة منفعية، فإنّ هذا الشكل يأخذ حياة مستقلة حقيقية، فينتقل، هذا الشكل، من موقع إلى آخر، أو من حقل إنتاجي إلى آخر. لكن لمثل هذا الانتقال قوانين

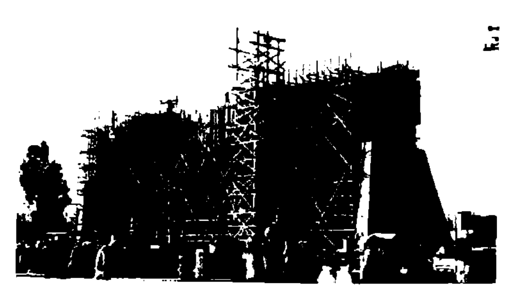


تعمل عملها إذا توفّرت ظروف معيّنة. فإذا كان الانتقال عن طريق الإنتقاء (أي الاستعارة أو «النقل») فإنّه، أي هذا الانتقاء، يتمّ بواسطة وسيلتين: الاقتطافية و الاصطفائية. و الاقتطافية هي ذلك الإنتقاء من طرز مختلفة و تجميع عناصرها في تكوين واحد. فإن استطاع التكوين صهرها أو جمعها بانسجام على ما فيها من تباين فالتكوين عندئذٍ جيّد، أما إذا جاءت العناصر المنتقاة كلاً أو جزءاً متناقضة في نوعية التخليق فإن الحصيلة تكون غير متجانسة و يصبح التكوين رديئاً. و هذا بالذات هو الذي كان يقلق بال جواد. فلمّا بينت له إنّه لم يجمع بين أسلوبين أصلاً بل جمع بين موقفين في ترجمة الظواهر، و هما الطبيعي و الرمزي، و بما أنهما على مستوى منسجم و نوعية متجانسة فالحصيلة متجانسة أيضاً فلا مبرّر للخوف من الاقتطافية، و حينما بيّنت ذلك لجواد ضحك و مسك ذراعي تلك المسكة التي هي في مفهومه رمز الثناء الصامت.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠







نصب ١٤ تموز و تفاصيله.





نصب ١٤ تموز ١٩٥٩.



تمثال الصبي.


مكتبة
الفكر الجديد

الفصل التاسع

مع كوربوزييه

كنت في وقت سابق قد أوفدت إلى البرتغال للتفاوض مع مؤسّسة كلبنكيان حول تمويل ملعب بغداد الدولي. فطُلِب منّي بعدها السفر إلى البرتغال مرّة أخرى لإكمال تفاصيل برمجة التمويل، على أن أعرّج على باريس للاجتماع بكوربوزييه[1] و ذلك لتكليفه بإكمال تصاميم الملعب الدولي

---

(١) شارلس إدوارد جنريه لوكوربوزييه، Charles E. J. Le Corbusier (١٨٨١ـ ١٩٦٦) ولد بسويسرا الفرنسية و تدرب في مكتب Perret (١٩٠٨ـ ١٩٠٩) بباريس و مكتب Behrens ببرلين. كان من دون شك من أعظم معماريّي القرن العشرين و أثر تأثيراً كبيراً في الذين جاؤوا بعده و لا يضاهيه في خصوبة الإبداع في القرن العشرين سوى بيكاسو.

يمكن تصنيف أعمال لوكوربوريه الأوليّة في ثلاث مجاميع تتفاعل و تتداخل مع بعضها.

المجموعة الأولى هي بيوت الإنتاج بالجملة mass production، مثل دومينو ١٤ـ ١٩١٥ و ستراون١٩٢١ و مشروع الإسكان غير المنتهي في باساك ١٩٢٥. و المجموعة الثانية هي تخطيط المدن إذ قام بتصميم عدد معتبر من مدن ذات مركز من ناطحات السحاب المتشابهة المتناظرة الترتيب تتخلّلها شبكة معقّدة من المحاور للحركة.

المجموعة الثالثة هي البيوت الخاصة بأسلوب حديث. من خصائص هذه البيوت أنها كلّها بيضاء و مرفوعة كلياً أو جزئياً على أعمدة، و تكعيبية ذات فضاءات و أحياز تنساب في بعضها، مثل الفيلا في غارش (١٩٢٧) و بواسي (٢٩ـ ١٩٣١)، و قد قام بنفس الوقت بتصميم أبنية أكبر حجماً من البيوت السابقة الذكر، كان لها تأثير كبير في المعماريّين التقدميّين في كل مكان، منها Salvation Army Hostel بباريس (١٩٢٩) و البيت السويسري في المدينة الجامعية بباريس (٣٠ـ ١٩٣٢) و بدأت شهرة كوربوزييه بالانتشار في مختلف أنحاء العالم فدعي إلى ريو دي جانيرو العام





كوربوزييه

الذي كان قد باشر في وضع تصاميمه قبل ثورة ١٤ تموز ثم توقّف عن ذلك لانقطاع الصلة به بعد الثورة، و كذلك لوقف دفع الأجور إليه.

إنّ السفر إلى باريس لمقابلة كوربوزييه رسمياً و مفاوضته لم يكن شيئاً هيّناً بالنسبة لي و لا اعتيادياً. فأنا منذ التلمذة حتى تلك اللحظة التي كلّفني بها وزير الأشغال و الإسكان بهذه المهمّة أواصل تتبّع كوربوزييه و أقرأ كتبه و أدرس أعماله. فكوربوزييه بنظري ليس هو أحد قادة العمارة في القرن العشرين فحسب بل هو أعظمهم طرّاً. إنّ النهضة المعمارية لم تنجب مَنْ هو بمقامه في التاريخ سوى العملاقين اللذين أنجبهما الإغريق وهما اكتنيس و كاليكريتس حتى جاء بعدهما مايكل أنجلو في عصر النهضة بإيطاليا. و كان الذي يشغل بالي وأنا أتهيّأ لهذه السفرة الفريدة هو التساؤل الملّح مع نفسي عمّا سأجده في هذا المعمار الجبّار و الذي اعتقد في دخيلتي، عن صواب أو عن وهم، أنّ جميع ما قمت به من أعمال معماريّة خلال عقد من السنين لا يخلو، بصورة أو بأخرى من التأثر به في

١٩٣٦ لتصميم وزارة الثقافة هناك، و إلى نيويورك العام ١٩٤٧ لتصميم مقر الأمم المتحدة، و في أثناء ذلك بدأت أعماله تتخذ شكلاً آخر إذ خفّت حدّة التكعيبية و أخذت تظهر شكل نحتي أكثر و بدأ باستعمال أشكال انسيابية، و في أثناء ذلك ظهر «المدلر» و هي معادلة أوجدها كوربوزييه لقياس الأبعاد و الارتفاعات. إنّ أول مبنى صممه كوربوزييه على مبدأ المدلر كان L'Unité d'Habitation بمارسيليا (٤٧-١٩٥٢)، تلتها أبنية كثيرة لا تقلّ أهمية و انتشاراً في العالم عن تلك التي سبقتاها مثل كنيسة رونشام ذات البرج الأبيض و السطح الكونكريتي البني و الجدار ذي الثقوب الشبّاكية. و في العام ١٩٥١ وضع كوربوزييه مخططاً جديداً لمدينة شنديغار بالهند و قام ببناء مبنى العدالة و أمانة المدينة، و كان لتصميم شانديغر أثر كبير في تخطيط المدن فيما بعد، و قد قام بتصميم بعض البيوت الخاصة بأحمد أباد بالهند أيضاً، مستعملاً جدراناً كونكريتية و اسعة السمك. إنّ أهم عمل له في آخر أيامه هو مركز كاربنتر للفن في جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية.



تفكيري العماري أو في موقفي منها. لذلك هممت كمن يستعد لاختبار مجهول بأن أعيد قراءة كتب كوربوزييه، ثم أقلعت عنها و أنا أقول ما جدوى هذه القراءة الآن، و أردت أن أعيد الاطلاع على مجلّدات أعماله المعمارية فلم أفعل و للسبب نفسه. كنت في حيرة من أمري، فماذا يجب عليّ عمله لكي أهيئ نفسي لمثل هذه المقابلة الآتية التي لا أعرف مصيرها، سواء من الناحية الوظيفية ـ باعتباري موظفاً قد كلّفت بمهمّة معيّنة ـ و إن كنت قد وفيت هذا الجانب ما يستحقه من استعداد ما بقدر تعلّق الأمر بالمهمة الحكومية، أو من الناحية الأخرى التي كانت تهيمن على تفكيري باعتبار أنّ لي صفة ثانية هي كوني معماراً و لست مجرّد موظف حكومي.

و مرت في خاطري بعض الذكريات. ففي العام ١٩٥٧ زار بغداد المعمار الأمريكي الشهير فرانك لويد رايت[٢] مكلّفاً بوضع تصاميم لتشييد دار للأوبرا في العاصمة. و كنت قد قرأت بعض كتبه و درست بعض أعماله

---

(٢) **فرانك لويد رايت** Frank Lloydd Wright (١٨٦٩ ـ ١٩٥٩) من أعظم المعماريين الأمريكيين حتى اليوم، فقد امتدت حياته العمليّة لأكثر من ستين عاماً، دون أن يصيب أعماله الملل و التكرار. بدأ العمل مع لويد سليفان الذي كان أشد التأثير فيه. و عندما استقلّ بالعمل بدأ بتطوير مبدأ بيت البراري. الذي كان ذا طابق واحد فقط (أرضي) فكانت غرفه منتشرة على بقعة الأرض تتداخل مع طارمات و حدائق يغطيها سطح مقنطل. و أهم أعماله من هذا الطراز Robie House في شيكاغو عام ١٩٠٨ و كنيسة في أوك بارك (١٩٠٥ـ ١٩٠٦) و مبنى لاركن في بافالو (١٩٠٤). و في أثناء الحرب العالمية الأولى توسّعت أعماله و كان من نصيبه أن يبني Midway Gdns في شيكاغو (١٩١٣)، و الأوتيل الإمبراطوري Imperial Hotel في طوكيو (١٦ـ ١٩٢٠).

بالرغم من تأثير أفكار فرانك لويد رايت الواضح في عمارة الحداث في أوروبا إلا أنّ الاعتراف بعبقريته على الصعيد العالمي لم يأتِ إلا متأخراً، أي في العشرين سنة الأخيرة من حياته. من أهمّ أعماله Taliesin في ويسكونسن الذي قام بتصميمه ثلاث مرات في الأعوام ١٩١١، ١٩١٤، ١٩٢٥) وJohnson Wax factory في ويسكونسن (٣٦ـ ١٩٣٩) الذي استعمل فيها الطابوق و الزجاج من الخارج و أعمدة مشرومية الشكل من الكونكريت في الداخل، و متحف غوغنهايم في نيويورك (١٩٤٢ـ ١٩٦٠) و كثير غيرها.



و تمتّعت كثيراً بالنظر فيها و تأمّلها و لعلّي تأثرت بها بعض الشيء لكني لا أعدّ نفسي من المتأثرين بمدرسته أو طرازه. و بمناسبة زيارته هذه أقيم في بغداد معرض فنّي للعمارة و الفنون التشكيلية الأخرى. فلمّا وصل هذا الجهبذ إلى باب المعرض شعرت بالحرج و قلت في نفسي لماذا نعرض أعمالنا على أمثال هؤلاء؟ و هل هناك فائدة نتوخّاها من عرض كهذا غير متوازن على الإطلاق و لا جدوى منه؟ و أصابتني الكآبة و أنا أرافق هذا المعمار العظيم و هو يتجوّل في المعرض متنقلاً من عمل إلى آخر. فلما وصل في القسم المعماري إلى أعمال مكّية نظر إليها نظرة خاطفة و قال: «إن العمارة قضية خاسرة». فازداد حرجي و تملّكني التجهّم و نحن نقترب من أعمالي، حتى إذا وصلها و نظر برهة في مخطّط عمارة الجوربه جي قال: «أنا أكره تأثير كوربوزييه». عندئذٍ تنفّست الصعداء. فقد وجد في الوهلة الأولى أثر كوربوزييه في عملي فاعتبرت ذلك من باب الإطراء غير المتوقّع.

و قبل زيارة فرانك لويد رايت لبغداد كان قد جاء إليها المعمار الفرنسي و مخطّط المدن أيكوشار فأخذته في زيارة بنفسي إلى عمارة الجوربه جي فصوّرها و قال: إذا رأى كوربوزييه هذه العمارة فستعجبه.

تذكّرت هاتين الحادثتين فشعرت ببعض التشجيع ممّا أغراني بجمع ما ينوف على خمسين صورة من أعمالي. و حملتها معي و سافرت فوصلت باريس في الوقت المضروب.

في صباح يوم الميعاد مع كوربوزييه أفقت مبكراً و تهيّأت مستعداً للخروج قبل أوان الموعد بساعتين. و جلست في بهو الفندق أنتظر بتوتّر ذريع. و طال انتظاري. و أزفت الساعة التاسعة و النصف المحدّدة لوصول المندوب لمرافقتي و مضت الدقائق بطيئة، و كلّما تجاوز التأخير حدوده قليلاً قليلاً، ازداد امتعاضي و شجبي لهذا النموذج من المواعيد الفرنسيّة. و لما نفذ صبري و كانت الساعة قد جاوزت العاشرة جاءني شاب طويل نحيف يمشي الهوينى و قدّم نفسه لي قائلاً إنّه من مكتب كوربوزييه.

ثم تابع قائلاً: إنّ كوربوزييه لا يقدر أن يراني. فاستشاط غضبي و



قلت: لماذا؟ قال: لأنه سافر إلى سويسرا.

و أردف: إنّه كان بودّه أن يراني لكن والدته توفّيت هناك فسافر ليلة أمس، و لا نعلم متى يعود، لكنّه قال قبل سفره إنّه سيحاول الاتصال بالمكتب تلفونياً، لذا دعنا نأمل ذلك، و عندئذٍ سنعلمك. قلت: لكن لي مهمّة رسميّة معه، و هناك موعد محدّد معه، كما هو مثبت في المراسلات، و إني لا أقدر أن أنتظر أكثر من يومين لأنّ لدي مواعيد أخرى مهمّة في البرتغال، و عليه لا بدّ من سفري بعد غد. فلما وجدني الشاب المرسل منفعلاً أراد أن يلطّف الجو فقال: هل ترغب في زيارة المكتب؟ فلّما كنا في طريقنا إلى هناك أعلمني أنه معماري فأعلمته بدوري أنّني معماري مثله.

مكتب كوربوزييه عبارة عن ممرّ طويل مرتفع يطلّ على حديقة دير، بل بالأحرى إنّ المكتب جزء من الدير، و الممر قديم و مهترئ، و المكتب لا يعمل فيه أكثر من ثلاثة معماريين أحدهم الشاب الذي اصطحبني، و ليس فيه سوى سيدة واحدة تقوم بأعمال السكرتارية، و رسّام.

جلست مع مرافقي الشاب تافيل و هو فرنسي و مع المعمار الآخر جوليان و هو من شيلي فأطلعاني في المكتب على أحد المشاريع الذي كانوا يدرسونه و هو وضع تصميم لمستشفى في البندقية. و بعد حديث طويل قدّمت لهما مجموعة التصاوير عن أعمالي، فقد شعرت من سياق الحديث الجاري بيننا أنّ اطّلاعهما على عملي ليس شيئاً غير مناسب أو ينافي اللياقة. و بعد أن تطلّعا في التصاوير أدركا على الفور أثر كوربوزييه في أعمالي فظهرت عليهما الحماسة، فإذا بنا في مناقشة حميميّة عن العمارة و كأنّ بيننا ذلك الوئام الفكري الذي يقرّب بين الغرباء. و اقترحا عليّ زيارة أعمال كوربوزييه في باريس، و في الحال هرعنا إلى السيارة و أخذنا نطوف في الشوارع متنقلين من عمل إلى آخر في هذا الحي أو ذاك. و طالت بنا الجولة حتى المساء. كان العدد الكبير من الأبنية التي زرناها عمارات كنت قد زرتها في سنوات التلمذة، بل درستها و وقفت أمامها و تحتها و داخلها ساعات و ساعات، زيارة تلو الأخرى، بتكرار المغرم بالشيء. أما اليوم، و بعد مرور أكثر من عشرة أعوام على زيارات عهد الشباب، و بعد اكتسابي شيئاً من الخبرة العمليّة التنفيذية



بتعرضي للتجارب، فقد وجدت أنّ سحر هذه العمارات التي أتفقّدها يتضاعف أمامي، و تبرز فيها سمات ومعالم لم أرها في الماضي و كأنها جديدة عليّ الآن. كان جوليان و تافيل في حماسة متأجّجة و هما يدلانني على هذا المبدأ أو ذاك أو يشيران إلى المفاهيم و المعالم المختلفة في العمارات التي نزورها و يشرحان كيف تمّ التوصل إلى الحلول المعمارية و كيف جرى التصميم بموجبها. و كنت أحسّ بالانشراح الذهني و أقول في نفسي أين هذه الزيارة العقلانية من تلك الزيارات المدرسية المشحونة بالعاطفة أو من ذلك التطلّع المبهور في الصور الفوتوغرافية لعمارات كوربوزييه.

امتدت جولتنا حتى المساء. و بعد أن أوصلاني إلى الفندق و ذهبا، كلمني أحدهما بعد برهة قصيرة تلفونياً و قال إنّ كوربوزييه قد اتصل تلفونياً و أكّد عودته في المساء نفسه و إنّه سيكون مسروراً لمقابلتي غداً صباحاً في الساعة العاشرة في المكتب.

كنت في انتظار كوربوزييه في المكتب عندما وصل متأخّراً بضع دقائق. و كان قد نبهني أحد الزميلين المعماريين أثناء انتظارنا بأنّه سيكون كئيباً لأنّه كان يحب والدته، و أنّ كلامه لا بدّ أن يكون جافاً و مقتضباً و طلب مني أن أكون متفهماً و متسامحاً.

و بعد تحية قصيرة و رسمية منه و تعزية مقتضبة و رسمية أيضاً مني، تأمّل في وجهي قليلاً و باشر يتحدث.

قال: عندما ترسلون الجِمال إلى الصحراء ألا تسقونها الماء؟

قلت: بلى، نسقيها كثيراً من الماء.

قال: كيف تتوقّعون أن أكمل عملي بدون أجور؟ هل ستسقيني حكومتك؟ عندكم ماء أسود! أعطوني جزءاً منه لأتمكن من أن أستمر في عملي. ماذا تريدون مني أن أعمل؟

قلت بكلمات واضحة متقطّعة: لقد أرسلتني حكومتي لغاية واحدة فقط، و هي أن أبلغك بأننا نعتذر لتأخّر الأجور و نحن متأسفون. فالأجور كانت متأخرة لأسباب روتينية بسبب تبدّل الحكم في العراق و ستدفع لك الأجور بكاملها و قد جئت لأبلغك بهذا.



فأخذ كوربوزييه يتأمّل سارحاً بنظره، و شعرت أن التراخي بدأ يدبّ فيه تدريجياً. هنا داهمه أحد الزميلين المعماريين و قال له بأنني معمار كذلك و أنّ لدي رسوماً لأعمالي تثير الاهتمام. و فجأة أخذني كوربوزييه إلى «الصندوق» و جلسنا هناك.

الصندوق مشهور لدى التلاميذ و النقاد. و هو صومعة كوربوزييه، ففيه يجلس وحده و يتأمّل و يفكّر و يستحدث المفاهيم و يقدّم المشورة لمساعديه. و هذا الصندوق الصغير يشغل جزءاً من الممر الطويل الذي هو المكتب. و الداخل إلى المكتب للوهلة الأولى يجد أمامه حيّز الاستقبال و السكرتيرة، و هو حيّز مقطوع بمنضدة طويلة. و خلفه من ألواح الفايبر مكعّب الشكل حجمه ٢,٢٦م[٣] و بُعد الضلع فيه هو أحد مقاسات «المدلر»، و سقفه أوطأ من سقف الممرّ فكأنه صندوق بضاعة وضع فيه لصق الجدار، ذلك لأن الممرّ كلّه مفتوح لا تقطعه القواطع، و ليست فيه سوى حاجيات العمل المكتبية.

فالصندوق، و أمامه في الممر رفوف الكتب، هو صومعة معزولة وسط ذلك الفضاء المستطيل الذي يؤلّف المرسم، و هو يخلو حتى من شباك، فقد تركت الشبابيك المطلة على الدير في الممر لتضيء المرسم، و لا يحتوي الصندوق في داخله إلا على طاولة كتابة و كرسيها، مع كرسي إضافي واحد.

حال دخولنا و جلوسه خلف طاولته و أنا أجلس أمامه، طلب مني أن أعرض عليه مجموعة التصاوير، فقدّمتها له، و أخذ يتفحّصها الواحدة بعد الأخرى، ثم أخذ يرجع إلى بعضها، ثم بدأ يفرز قسماً منها جانباً، و هكذا كنت في انتظار متلهّف في ذلك الصمت الذي لا يتخلّله سوى تقليب الصور، و أنا أتساءل مع نفسي ماذا عساه يقول؟ خصوصاً و أنّه، كما أعرفه أنا و يعرفه غيري، رجل لا يجامل أحداً و مخاصم شديد العريكة. و نظرت إليه و هو يتأمّل الرسوم ولاحظت نظاراته المعهودة السميكة الإطار فشرد ذهني إلى أيام التلمذة حين بدّل أحد زملائي إطار نظارته تشبهاً بكوربوزييه، و كنا نسمي تلك النظارات بالعوينات الكوربوزييه، ثم سرح خاطري إلى تلك الزيارة لشقته حينما استقبلتني زوجته و كيف هربت قبل عودته لأنني لم أكن مهيّأً لمقابلته آنذاك، و الآن أجد نفسي أجلس أمامه في الصندوق بعد أكثر



من عشر سنين و هو يتصفّح صور أعمالي بدقة و يتأملها و ينفق في ذلك وقتاً غير قليل، فتساءلت مع نفسي: لماذا يفعل هذا و أنا أعرف أنّه لا يجامل؟

رفع نظره إليّ و قال: كم عمرك؟

قلت: أكثر من ثلاثين، حوالي ثلاثة و ثلاثين.

فتأمّل و توقّف برهة و قال: أمامك عشر سنوات. يجب أن تعمل شيئاً خلالها. و بعدها يصبح الأمر مستحيلاً. يوجد شيء في عملك. و لكي يصبح شيئاً عليك أن تعمل بكل جدّية عشر سنوات مدة قصيرة.

قلت: لقد قرأت المدلر[٣] و لكنني لم أفهمه.

قال: هذا شيء بسيط.

و تناول إضمامة ورق و أخذ يرسم و يشرح لي مبادئ المدلر و كيف يستعمله و كيف يطبّقه في أعماله. ثم استطرد قائلاً: و لكني لا أستعمل المدلر دائماً، لأني لست عبداً للمدلر، ألم تلاحظ أن لدي الآن ثلاثة معماريين فقط يعملون في المرسم، في حين بلغ عددهم في الوحدة السكنية في مرسيلية عدداً كثيراً و لم أتمكّن من السيطرة عليهم، فعشرون هو عدد كبير، تستحيل السيطرة عليهم.

و بينما كنّا في الصندوق كان يقاطعنا بين حين و آخر أحد المعماريين العاملين في المكتب فيطلب من كوربوزييه توضيح هذا الأمر أو ذاك. و كان كوربوزييه و لأكثر من مرّة كما لاحظت، يطلب أحد المجلدات من مجموعة أعماله، ثم يتفحّص أحد حلوله السابقة لمشكلة ما أو يتحرّى أحد المبادئ

(٣) المدلر، ترجمة إلى Modular و هي نسبة أوجدها كوربوزييه قوامها يستند على مقومين، أولهما التناسب بين الأعداد الواردة في المقطع الذهبي كما استخدمته العمارة الإغريقية، و المقوم الآخر هو معدل الأبعاد لجسم الإنسان الذكر الأوروبي الشمالي.
كما لاحظ استعمال الدلالات التالية:
- النسبة، Radio.
- التناسب، Proportion.
(المصدر: المورد طبعة ١٩٨٨).



الذي طُبِّق على حالة مشابهة لموضوع الاستفسار، و يقوم بعد ذلك بتسكيج الحلّ الذي يراه مناسباً. و قد لاحظت أيضاً أن كلّ رسم على المسودّة يرسمه يعطيه للسكرتيرة رأساً فتقوم بتصويره في الحال، ثم يحفظ الأصل و تعطى نسخته المصوّرة إلى المعمار للعمل بموجبها. و قال لي كوربوزييه في هذه الأثناء إنّ الأصل يجب أن يحفظ، أما الصورة فيمكن العمل عليها ثم تتلف.

ثم انتقلنا نتحدّث عن العمارة التقليدية في بغداد و بيّنت له بعض المعالم لمختلف مدارسها. عندئذٍ أخذ يروي لي برضاء دفين عن النفس أنه الآن في طور إعداد مجموعة رسومه إذ إنّ أحد المتاحف قد طلب عرضها و أكد أثناء الكلام أنّ الرسم كان مجرد هواية و لم يكن يقصد عرض إنتاجه في متاحف، و أنّه لم يطلب من المتاحف هذا الاهتمام، و لم يكن كلامه هذا يخلو من التواضع المصطنع و كان كذلك ينم عن الفخر المموّه. و تطوّر في ما بيننا في تلك الجلسة وئام مسترخٍ و طلب مني زيارة أبنيته فقلت له قد فعلت ذلك، ثم قال إذن إبق معنا في المرسم لكي تقف على كيفية عملنا. و أخذ يتطلّع في المجلدات التي تحوي رسوم أعماله و يطلب الواحدة تلو الأخرى ليبيّن لي المفاهيم و طرق استعمال المدلر و النسب و التناظر المتوازنة إلخ فرسم لي المدلر على ورقة و أهداها لي. و بينما نحن بمثل هذا الاسترسال الحميم وافاه نداء تلفوني و قيل له إنه من بغداد فاستغربت كثيراً و تململت فماذا عسى أن يكون قد حلّ. لكن المتكلّم من بغداد قال إنّه يريد أن يكلّف كوربوزييه بتصميم سينما في العاصمة العراقية فأجابه بأنّه لا يعرف الكثير عن تصميم السينمات، و أضاف أنّ معه الآن معماراً جيّداً من بغداد و هو قادر أن يصمّم سينما، فطلب منّي أن أكلّم المنادي. (فظهر لي أنّه من شركة إسماعيل شريف). بعدها قال كوربوزييه إن تصميم سينما يتطلّب بحثاً، و هو غير مستعد للقيام بهذا البحث في الوقت الحاضر، و لكن سبق له أن صمّم عملاً له علاقة بمفهوم السينما و ذلك لجناح شركة فيليبس في المعرض الدولي في بروكسل العام ١٩٥٨.

في طريقي إلى لشبونة كنت أتأمّل مع نفسي ما حدث في لقائي مع كوربوزييه، فقد كان ذلك اللقاء يملأ فكري بالدروس لكنّني كنت أتململ في





الورقتان اللتان رسم عليهما
كوربوزييه مبادىء المدلر.

ذهني متسائلاً، و قد شعرت بأنني مقترب من شيء مهمّ و عظيم، تُرى ما هو هذا الشيء بالتحديد؟ هل هو طريقة كوربوزييه عند العمل برجوعه إلى مجلدات أعماله و النظر إلى تجاربه السابقة لتذكّر بعض حلول المسائل و تطويرها؟ ربّما، فهذه طريقة عمل مفيدة جديرة الاقتداء أم هل كان الشيء هو بحث المدلر؟ ربما، فإنّ بحث المدلر كان نافعاً، بل جعلني أفك بعض رموز استعماله، فضلاً عن أن ذلك الدرس جعلني أفهم كيفية استعمال كوربوزييه للمدلر على نحو أدقّ. نعم، قد يكون كلّ هذا، متفرقاً أو مضموماً لبعضه، هو الشيء الذي أتساءل عنه، لكنّني في واقع الأمر لم أستطع تحديده بدقة أو توضيحه في مخيّلتي، فكأن كوربوزييه قد شحنني بشحنة دافقة و غامضة معاً من شيء أكبر و أجلّ شأناً. إني عندما نظرت في أعمال كوربوزييه مع تافيل و جوليان و هما يدليان لي ببعض المفاهيم، ثم عندما جلست معه خلال تلك السويعات، و هو يبحث في بعض تلك المفاهيم أو يشرحها، اكتشفت، و قد انكشفت لي رؤية كبيرة متجليّة، بأنّ في أعمال كوربوزييه هناك علاقات فيما بين الأحياز و هي نحتيّة و إنسانية معاً، و في نفس الوقت بشكل متداعم و متناغم و منصهر، و على نحو لم أكن أعهده في العمارة سابقاً بل شعرت كأنّ مثل هذا الإحساس يبزغ في نفسي لأوّل مرة، و كأني لا أعرف مثيلاً له لا في العمارة القديمة، ولا في العمارة الحديثة على السواء، بمثل درجة الحدة هذه التي تملكتني.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



الفصل العاشر

دار عارف آغا

عدت إلى بغداد و إلى مشاغل الوظيفة الرتيبة. من ضمنها عادة تكليفي من قبل المحاكم بأعمال خبير تقدير في الكشوف التخمينية التي تجريها اللجنة لتقدير بدلات الاستملاك للدور الواقعة في الأرض المخصّصة للمركز المدني في وسط بغداد. كنا نذهب إلى تلك الدور القديمة التقليدية الطراز في حارات بغداد العريقة، لكنّي وجدت نفسي، بعد سفرة باريس و مقابلة كوربوزييه و النور الجديد الذي انبثق في بصيرتي، و أنا أرى هذه الدور بمفهوم آخر. وجدت في البيوت التقليدية جوانب نحتية لم أكن ألحظ حدتها و مهارتها من قبل، وجدت فيها براعة في الكيفية التي يتمّ بموجبها تشغيل حيّز الحوش. فأخذت أتلذذ في علاقات أضلاع الحيّز بتكوين الحوش و ما تكنّه من حسن. و كنت أتساءل مع نفسي متى سنستطيع نحن المعماريون المعاصرون أن نؤدّي هذا الأداء المعماري الرفيع كما أجاده البناؤون التقليديون القدامى؟ بل هل سيتسنّى لنا ذلك؟ لقد كانت بعض تلك الدور صغيرة، فالحوش لا تتجاوز مساحته أحياناً أربعة أمتار مربعة. و رغم هذا التناهي النسبي في الصغر كان الحيّز يبدو زاخراً بالحيوية الإنسانية. إنه مترابط الوشيجة و متداخل الأبعاد مع أحياز الغرف و الشرفات المحيطة به، و لكل من هذه أبعادها و حدودها و مجالاتها، و لكنك تراها مرة و قد انفصلت عن بعضها، لتؤدّي منفعة معيّنة مستقلة، و تراها مرة و قد تجمّعت و اتحدت، لتكوّن بكلّيتها حيزاً وفضاءً كبيراً ينطلق ممتداً إلى



الطابق الأعلى، و كأنه يضمّ حتى السطح معه لتكوين علاقة جذلى بين الطابوق و الخشب و حديد الأبواب، و بين الإنسان، فإذا بها علاقة إنسانية مرحة، متجانسة، بل كان يتراءى لي أنّ الإنسان قد تمكّن من تكييف المادة و صهرها لتعمل بالتوافق مع إنسانيته. مثل هذه العلاقة قد أبدع فيها كوربوزييه. و لكن، ما هو سرّ قدرة البنائين التقليديين في تشغيل حيّز صغير من دون أن ينقلب إلى حيّز كئيب؟ كنت أنتقل مع لجنة الكشف من دار إلى أخرى، فكلّما كانت هذه الرؤية التي تكشفت لي تتكرر، و إذا بالأداء يتجسد أمامي دائماً بنفس المهارة التي صبّت فيه، بل كنت أكتشف أن المهارة لم تكن منحصرة ببناء واحد أو اثنين، إنما هي كالممارسة اليومية في إيجاد الحلول الحيّزية و الفضائية و توليد العلاقات الإنسانية. كنت أصادف في بعض الدور طارمة في الطابق الثاني تترك فضاءً فارغاً فيه بينما يرتفع الفضاء الملاصق له في نفس الطابق الثاني إلى جناح من طابقين، و يتصل بالفضاء الفارغ المتروك أي، الفضاء الخالي، «كفشكان» صغير يبدو بصرف النظر عن مساحته متصاغراً لما يكسوه من منمنمات خشبية، في حين تبدو الطوابق المجاورة متكابرة نسبياً بالقياس إلى ما يجاورها. و كانت كل هذه التشكيلات متناغمة بعضها مع بعض، و يظهر الكفشكان تحت سقف الطارمة العليا التي خلفها الفضاء المتروك منفرداً، متفرداً، فارزاً لنفسه تفاصيل مصغّرة ذات مقاس مصغّر في عناصر الشبابيك و الفتحات مما يحوّل المنطقة بأسرها إلى تشكيلات نحتية بارعة و فاتنة، فكنت أنظر إلى كل هذا و قد أسرني السحر فأتمتم مع نفسي: جميل، جميل، و لكن متى سنتمكن نحن المعاصرون على الإتيان بمثل هذا؟ فإنْ لم نتمكّن نحن فهل سيتمكّن من ذلك المعماريون اللاحقون؟ كنت أقلّب في ذهني مثل هذه التأمّلات و لجنة الكشف تقوم بعملها، و كنت أحياناً أنفرد بنفسي منتحياً جانباً معزولاً و أعضاء اللجنة إما منهمكون في نقاش أو معيرون آذاناً صاغية لحكاية يرويها مالك الدار أو قول يقوله الحاكم. كنت في تلك اللحظات الانفرادية الصافية أحاول القيام بتمارين تكوينية في ذهني فأعيد تشكيل الأجزاء لعناصر الفتحات تارة، أو أبرز الكفشكان تارة أخرى فأوسع الفضاء



بين كفشكانين أو أضيقه أو أكبّر حيّز أحد الكفشكانين أو أضيقه أو أكبّر حيز أحد الكفشكانين، أو أتلاعب بالفضاء بين طارمة و جدار شامخ يفصل حوشاً عن حوش آخر و هكذا، فكانت النتيجة في ذهني أحياناً لطيفة مؤنسة، و أحياناً غير مقنعة. لكني كنت دائماً أتساءل: كيف تترجم مثل هذه العلاقات في العمارة الحديثة؟ ثم صرت أقارن هذه العمارات بين الأحياز البغدادية مع العلاقات الحيزية و الفضائية عند كوربوزييه فأجد تقارباً بينهما يكاد يكون مذهلاً، و أصل إلى نتيجة محيّرة هي أنّ هذين الطرفين غير المتزامنين، و المنتميين إلى مجتمعين ليس بينهما صلة حضارية بمعناها الأعمق و لا تشابه بينهما في أنماط المعيشة و ربّما في النظرة للحياة، قد استطاعا رغم هذا و في عصور مختلفة و متباينة أن يتوصّلا إلى تفهّم للإحساسات الإنسانية و إلى إشباعها بأحسن وجه ممكن.

و في دوامة هذه التأمّلات المشوبة بالمعاناة الفكريّة الطامحة إلى إيجاد السبل للحلول الحيّزية و الفضائية، كانت التساؤلات تقرع مخيّلتي أينما كنت، ثم أخذت المعاناة تسحبني سحباً خفياً إلى تجربة جديدة. فقد كانت تعود إلى ذاكرتي صور الدور التقليدية التي عشتها في طفولتي. بل كانت هذه الصور تبرز لي بكل تفاصيلها و دقائقها بصورة تحيّرني و تدعوني للتساؤل: تُرى هل أنني أعيد تذكّر شيء كنت قد رأيته حقاً أم أنني أضيف من خيالي إلى هذه التفاصيل، و أكمّل ما علق بذهني من العلاقات البنائية بمعرفة لاحقة. و صار الشك في هذا الأمر يطاردني. فذهبت لزيارة بيت قديم لجدي في الحيدرخانة، دار عارف أغا. كانت الأسرة قد هجرت الدار منذ سنين، فأجّرت غرفها إلى عائلات عديدة في ما يسمّى غُرفاً بالنزل، و كان هذا معتاداً في الدور الكبيرة بعد أن يهجرها أصحابها تاركين المدينة إلى الضواحي فتنزح إليها العائلات الريفية أو الفقيرة.

دخلتُ الدار. الحوش الأول ثم الحوش الثاني، لقد تغيّر كلّ شيء. زالت التخوت الفارهة ذات الأغطية النظيفة الناصعة البياض، و كانت قرب مدخل السرداب. دَرَسَتْ الجنينة في الحوش الثاني و لم يبق منها سوى



شجرة النبق. و حتى هذه «النبكة»[1] قد أدركتها الشيخوخة و الوهن. تكسّرت بعض المحجّرات. و زال صبغ العواميد. كسا الغبار عناصر الفتحات. كلّ شيء عرّاه القدم. الغرف عارية من الأثاث إلا ما انتشر في أرضيتها من أفرشة و صناديق ذات ألوان براقة ريفية الذوق.

و لكن، يا لعجبي! فقد ران على فضاء و حيّز الحوش نفس الهدوء القديم. بل إنّ الحوش لم يفقد وقاره و لا إنسانيته ولا تلك العلاقات بين الطارمة الواطئة و الأخرى المرتفعة. لقد فقد السلّم درابزينه[2] لكنه لم يفقد ثقله في ذلك التوازن البيّن بين فضاء الحوش و الطارمة المقابلة الشاهقة. وقفت وأتكأت على «النبكة» و تساءلت: من تأثّر بمن؟ هل تأثّر كوربوزييه بدار عارف أغا أم تأثّرت دار عارف أغا بكوربوزييه؟ كلا! فالإنسانية لا تعرف الزمان أو المكان. الإنسانية كلّما وجدت، فبرزت و تطوّرت، تتقمص مادة جامدة، و بهذا فإنّها تمدّي نفسها. تقمصت الطابوق أو الخشب أو غيرهما من المواد. فومضت مضيئة على الدوام غير عابئة بما قد يخيّم على المادة من اللاحضارية الفجة. هذا الحوش بمجموعه، و بما فيه من علاقات حيزيّة ضمن الفضاء الكلي، ظلّ على إنسانيته بما فيها من جذل على الرغم من ضربات صارمة كالتها لها أيدٍ خشنة. إنّ هذا الوضع تصميمي تكويني لم نقدر عليه بعد نحن معماريو اليوم لكن كوربوزييه كان قد تمكن منه.

خرجت من الدار و الأسئلة تواكبني. لماذا تمكّن كوربوزييه من ذلك؟ هل كان استعمال المدلر كما طوّره كوربوزييه و كما استخدمه اعتمد أصلاً على علاقات رياضية يعتمد مقاسها بالأساس على أبعاد جسم الإنسان. فهل هذه الإنسانية التي في المدلر هي التي تولد بدورها الأحياز ذات الصفة الإنسانية؟ لكنّ البناء البغدادي التقليدي قد حصل على نتيجة إنسانية مشابهة و هو لا يعرف شيئاً عن المدلر أو عن المقطع الذهبي.

فكيف يمكن أن يكون هذا؟ لا بد أن المسألة إذن تكمن في شيء

---

(١) **النكبة**، شجرة السدر

(٢) **درابزين، محجر أو سور واطئ:** Railings



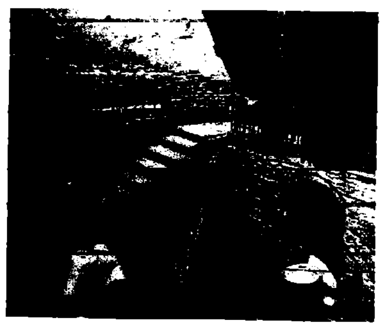
آخر. لعلّها التجربة المتكرّرة، و انتقالها من جيل إلى جيل. جيلاً بعد جيل، و صقلها رويداً رويداً من قبل كلّ جيل، تلك التجربة التي وعت الناحيتين النفعية و العاطفية معاً، فهذّبت حلولهما فالتقت التجربة في كثير من الحلول الحضارية و الإنسانية مع تجربة كوربوزييه، و إن كان هو نفسه وليد حضارة أخرى، و بصرف النظر عن عبقريته الفذة. فلقد قال لي كوربوزييه: عشر سنوات!

حقّاً إنه لوقت قصير.

أخذت في تلك الآونة أطوف في أزقّة بغداد يوميّاً، و بالأخص تلك الأزقة التي كنت أعرفها في طفولتي في الحيدرخانة و جديد حسن باشا و الصابونجية و غيرها. كنت في السابق أتلذّذ أثناء تجوالي هذا بتعرّجات و استقامات جدران الدور، و بالبروز المتنوّع للشبابيك، و بالارتفاعات المختلفة للبيوت، و بالتقاء أو تباعد السطوح، مما يظهر في تلك الأزقة من علاقات نحتية كانت هي مصدر استمتاعي. لكن الاستمتاع كان في السابق محض تلّذذ، أما الآن فقد أصبحت الأزقّة مناجم







دار عارف آغا في منطقة الكاظمية، بغداد



مدفونة أستكشفها و استقصي ما فيها من علاقات نحتيّة ذات خصوصيّة لصيقة بها. كنت آنذاك في أشدّ التوق و الحاجة التصميمية لاكتشاف هذه الخصوصية و غيرها من الخصوصيات التصميمية في العمارة العراقية التقليدية القديمة، لكي أتّخذ ممّا أكتشف من تلك الخصوصيّات منابع أستمد منها الحلول، و خامات أعمل على تطويرها.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



الفصل الحادي عشر

وظائف مستحدثة

تطوّرت في بغداد، و في بعض المراكز الحضريّة الأخرى في العراق، طبقة اجتماعية وسطى ذات اقتصاديات جيّدة، و ذلك قبل ثورة تموز ١٩٥٨ و في أعقابها. خلّقت هذه الطبقة لنفسها مفاهيم حياتيّة و أساليب معيشية تميّزها. و كان من الطبيعي أن تترجم هذه المفاهيم إلى مطالب في تكوين إسكانها و في أسلوب توظيفها لأحياز الدار. و بسبب توسّع هذه الطبقة الاجتماعيّة و لتمتّعها بمركز اجتماعي مرموق أصبحت مفاهيمها و مطالبها هي السائدة و المقبولة و المعمول بها في العاصمة و غيرها من المدن.

نزحت هذه الطبقة من بيوتها التقليديّة، الكبيرة أو الصغيرة، سواء كانت هذه الأسر غنية أو ميسورة الحال، إلى الضواحي لأسباب كثيرة و معقدة منها الحصول على دخل ميسور نسبي ممّا تدره الوظيفة أو غيرها من أوجه النشاط و التشبّث التجاري و الصناعي، و منها عامل التكاثر و ما رافقه من استقلال الجيل الناشئ و انفصاله عن سلفه، فلمّا عجزت البيوت التقليديّة عن أداء الوظائف الجديدة و تلبية الحاجات المستحدثة كضرورة وجود الحديقة، و توفر موقف للسيارة، و ما أشبه ذلك من أمور تتعلّق بالتدفئة و التبريد إلخ، فقد هجرها أصحابها التقليديون، فضلاً عن أنّ مثل هذه الهجرة قد أصبحت ضرورة اجتماعية لتفكّك المحلّة بأزقتها و مرافقها، و كذلك لنزوح فئات ريفية إليها، ممّا جعل فضيلة الجوار أمراً لا يتناسب مع قيم القاطنين القدامى.



أصبح النزوح إلى ضواحي بغداد أمراً اجتماعياً مرموقاً يحتذى به، و هكذا تُركت الحارات التقليدية التي أضحت نهباً لهجرتين: الهجرة منها من قبل سكانها الأصليّين و الهجرة إليها من أعماق الريف البدائي. لكن الخارجين من بيوتهم القديمة جلبوا معهم إلى بيوتهم الجديدة بعضاً من مفاهيم البيت التقليدي الذي ألفوه طويلاً، و بما أنّ البيت الجديد اتخذ في الوقت نفسه تكويناً من شأنه إشباع المطالب المستحدثة و تلبية حاجات التجدد لهؤلاء الناس من ذوي الدخل العالي و المتوسّط، فانقسم البيت في حقيقته إلى قسمين منعزلين، أولهما مخصّص لوظائف الحياة اليوميّة الجوهريّة من طهي و غسيل و مأكل و مشرب و غيرهما من الفعاليات بما في ذلك استقبال الأقارب و الأصدقاء المقرّبين، أي الحياة كما تعيشها الأسرة و تأنس لها، أما الآخر فهو المخصّص لحياة المظاهر، و قد عزل هذا القسم و أقفل، فهو لا يفتح ولا يستعمل إلا عند استقبال الضيوف في مناسبات مرتبة حيث يجري التفاخر بمظاهر الأسرة في ملبسها و طعامها و آدابها و أصول لياقتها. يتضمّن هذا القسم غرفة الاستقبال و غرفة الطعام المخصّصتين للولائم و الحفاوات الموسمّية، و يشتمل أحياناً على مرافق صحية خاصة، فضلاً عن أنّ هذا القسم يحتوي على أجود الأثاث و ملحقاته و أغلاه ثمناً، بما في ذلك تحف الأسرة و مخلفاتها و تصاويرها الفوتوغرافية الكبيرة و الصغيرة. و قد يظلّ هذا القسم مغلقاً لأسابيع بطولها، فإذا ما فتح لاستقبال الزائرين فاحت في الأنوف رائحة الخزن المخمخمة التي تأصّلت في كل الموجودات، في الستائر و الأثاث و حتى في الجدار نفسه، و في أكواب الشاي التي غسلت تمهيداً للاحتفاء. إلا أنّ تلك الرائحة تظلّ ملتصقة بها من طول الاختفاء. و قد يحاول أهل الدار إخفاء ظاهرة عدم الاستعمال للأشياء فلا يستطيعون، لأنّ عدم الممارسة الطبيعية لها صارت هي الأصل، بل إن بعض المعدّات الحديثة. و الكهربائيّة خاصة، قد لا تكون قد استعملت إلا مرّة واحدة، كالغرامفون العصري الفخم الذي أعطبه الطفل المدلّل فظلّ قائماً في موقعه من غرفة الاستقبال منسياً من دون استعمال.

كنت أناقش أصحاب العمل بأنّ هذا القسم من الدار قد استنفذ أكثر من



ثلث كلفة البناء أحياناً، و بهذا حرم الدار من رأسمال كان من الممكن توظيفه في تحسين و تطوير القسم الآخر لكي يشبع على وجه أفضل المتطلّبات للسكن. كنت أقترح إلغاء القسم «المقفل» أو تطويره بشكل يصبح معه القسم «الحقيقي» أكثر كفاءة في الاستعمال من قبل الأسرة، و أكثر راحة لها و صحة و جمالاً، من دون زيادة إضافية في الكلفة.

لم يكن نقاشي هذا يومئذٍ مثمراً، لم تكن اقتراحاتي تحظى بنصيب كبير من القبول. و لعلّ السبب المهمّ في ذلك هو أنني كنت أطلب تغييراً جذرياً في النظرة إلى وظائف الدار، بل و في أسلوب المعيشة. لكنّي وجدت بعد فترة وجيزة من ثورة ١٩٥٨ أنّ التغيير الجذري في موقف الناس من السكن يحدث من ذاته، فإذا بمقترحاتي، التي لم تكن تجد أذناً صاغية، تلقى تجاوباً، بل أصبح إلغاء القسم «المقفل» الزائد عن الحاجة أصلاً من مطالب صاحب العمل، و إذا بالحلول التي يطلبها تتطابق إلى حد ما مع ما كنت أصبو إليه في السابق.

ظهر الموقف الجديد أوّل ما ظهر في النظرة إلى المطبخ و إلى الحمام. فبينما كان المطبخ صغيراً و منعزلاً ولا يحتوي على أدوات باذخة إلا القليل منها في بعض الأحيان، أصبح المطلب الجديد هو المطبخ الواسع، المضيء، الصحي، اللائق لاستعمال أدوات الطبخ العصرية، كما صار من المرغوب فيه نقل موقع المطبخ إلى موقع يناسب خدمة أحياز الدار المختلفة، بما في ذلك الحديقة، و بصورة تؤدّي المنفعة المطلوبة بسهولة و يسر. كذلك حدث أمر شبيه بذلك مع الحمام حيث تحوّل إلى شيء جديد من جميع النواحي، بما في ذلك احتواؤه على المرحاض. إنّ المرحاض لم يعتبر من المنافع ذات الأهمية في الدار، فلا عجب إن كان يقبع دائماً في موقع ثانوي غالباً ما يكون تحت السلّم، مؤشّراً إلى موقف ذهني كنت أسميه موقف «مرحاض ـ تحت ـ الدرج». لكن هذا الموقف تغيّر، و أصبح أصحاب العمل يطالبون، أو لا يعارضون، في نقل المرحاض من زاويته المعهودة تلك، أو ما يشابهها إلى داخل الحمام، و في أن يكون الحمام عصرياً، نظيفاً، زاهياً بألوانه، مريحاً في سعته، بل مترفاً في مواده



المستعملة، و ألا يكون مستتراً عن الأنظار كما كان الأمر في السابق، بل يكون موقعه مناسباً لمنفعته، و لائقاً بها على نحو واضح. ليس هذا فحسب بل حصل التغيير أيضاً تجاه غرفة الطعام، فقد ألغيت تلك الغرفة «المقفلة» التي لا تفتح للاستعمال إلا في مناسبات خاصة معدودة، كما تغيّر الموقف من غرفة الاستقبال فأصبحت محل الجلوس اليومي إلى حد كبير، بدلاً من مجرّد صالة للاحتفالات الخاصة. و على هذا فقد انقلب تكوين الدار إلى شكل آخر نفعي الوظيفة، فتخلّص من الكثير من المظاهر التي كانت تثقله و تجمّد فيه رأسمالاً كبيراً دون جدوى.

كنت أتساءل عن أسباب هذا التطوّر و هذا التغيير في موقف أصحاب العمل من أسلوب معيشتهم. كان أحد الأسباب بنظري هو ما طرأ على طبقة مالكي الدور عامّة من تأثير في حياتهم نتيجة التغييرات السياسية الحاصلة، بما في ذلك ظهور محكمة الشعب و فعالياتها التي حصرت الكثيرين من أفراد تلك الطبقة في بيوتهم لمشاهدة وقائع المحكمة على التلفزيون من جهة، و لتجنّب ما لا تحمد عقباه من الخروج بنظرهم من جهة أخرى، فضلاً عن أنّ الغنى، سواء كان حقيقياً أو زائفاً متظاهراً به، قد أصبح غُرماً على صاحبه فأصبح التستر فضيلة غانمة، لأنّ مظاهر الترف صارت منبوذة شعبياً و تؤدّي إلى لفت الأنظار بصورة قد تجرّ إلى نتائج غير محمودة بالنسبة لأصحاب الدور، من الناحية السياسيّة أو غيرها. أطلقت على تلك الفترة اسم «عهد ما بعد المهداوي»[١].

و بزوال تلك القشور المظهرية من حياة أولئك الناس، و اضطرارهم إلى ملازمة بيوتهم أصبح تفكيرهم منحصراً بمنافع الدار، خصوصاً و قد توفّر لهم المزيد من أوقات الفراغ التي تقضى في داخل البيت، ممّا يتطلب تأمين الراحة و توفير مجال الهوايات كالعمل بالحدائق أو يتطلّب التمتع بالحياة، و جعل غرف الاستقبال مستعملة مشغولة لا مجمّدة مقفلة. فضلاً من أن نزعة

---

(١) **المهداوي**، رئيس المحكمة العسكرية حتى ثورة شباط ١٩٦٣.



التمتع بالحياة قد تحرّكت لدى الناس تحرّكاً ذريعاً بعد أن أصاب بعضهم ما أصابه في حياته أو ماله أو مركزه، فصارت ضرورة اللذة بالحياة آنية و غير مؤجّلة انطلاقاً من موقف «منو ـ أبو ـ باجر»[٢] كما يقال بالعامية البغدادية ـ العراقية. و هكذا تغيّرت المظاهر الخارجية للدار إلى حدٍّ كبير، بالمقارنة مع ما كان عليه الحال في السابق، لذا ارتفع السياج الخارجي ليغطّي النشاط اليومي للعيش الداخلي لساكني الدار.

عندما كلّفت في تلك الآونة بتصميم دور تعود إلى محسن شنشل و فخري شنشل و نصير الجادرجي و أديب جلميران و حسن زكريا و غيرهم، لم أجد عند التصميم تبايناً كبيراً بينهم و بيني في الرؤية الخاصة بالوظائف النفعية لدار السكن، بل وجدت نفسي أصمّم لأفراد في طبقة لا تعارض مفاهيم التخطيط المفتوح لعلاقات الأحياز في الدار، أي حين تصبح غرفة الاستقبال هي حيز الجلوس اليومي للعائلة، و عندما يرتبط هذا الحيّز و بدون عائق عازل مع حيّز الطعام ثم ترتبط كلّ الأحياز ببعضها مع اختصارها بشكل معقول. و قد وجدت أصحاب الدور متفهمين لمثل هذا التطوير و متعاونين في تنويعه. لذلك استطعت أن أطوّر المواقد و الأبواب و غيرهما من عناصر الدار كالسقوف، مثل سقف دار مصطفى شنشل في شارع عمر بن عبد العزيز، أو الحدائق بصورة عامة كما جرى تطويرها في جميع الدور المذكورة.

بعد فترة قصيرة من عودتي من باريس و مقابلتي لكوربوزييه كُلِّفَ عدد من المعماريين بتصميم مدينة الرشاد[٣] و ذلك عام ١٩٦٠، فكان نصيبي من هذا المشروع أربع بنايات هي المدرسة و السوق و النادي و المطعم. فتمكّنت عند تصميم هذه الأبنية من تهيئة مفهوم له معالم معيّنة لكي يربط

(٢) «منو ابو باجر» عبارة عامية تطلق عند التشاؤم مما سيحدث غداً و هي ذريعة للاستغراق في لذّات اليوم الحالي.

(٣) مدينة الرشاد، ارتأى عبد الكريم قاسم، رئيس الوزراء آنذاك، أن يشيّد مدينة خارج بغداد لإسكان و تأهيل المومسات، فتمّ تصميم مدينة الرشاد و من ثم تشييدها لهذا الغرض.



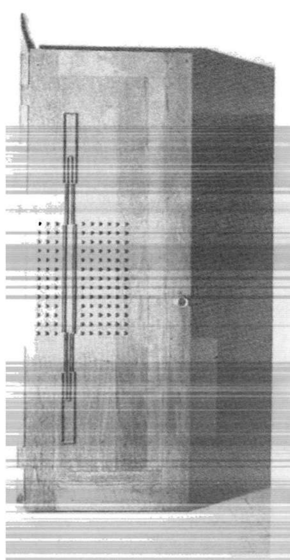
جميع الأبنية بطابع معيّن تتّخذه. كما أنني عالجت كل بناية من البنايات الأربعة كقطعة نحتية منفصلة. و قد حدّدت القسم الأكبر من الارتفاعات العامة و التفصيلية بمدلر كوربوزييه. و تكوّنت نحتية المشروع من شكلين هندسيين هما الدائرة و المسدس، فشعرت ولأوّل مرّة أنّني أمارس سنناً جماليّة ذات خواص نحتية. وكان للمدلر دور حافز في ربط العلاقات التكوينية ببعضها. و بما أنّ بناء المدرسة كان أكبر الأبنية في المجموعة التي صممتها، فقد مكّنني الحجم من إبراز النحتية المقصودة في المدرسة بالذات.

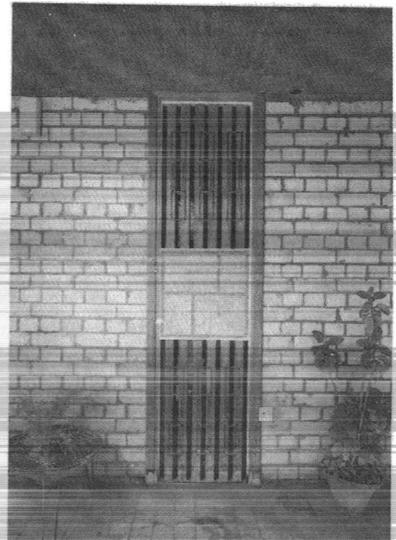
ثم كُلِّفت بتصميم دارين: **الأولى** لأديب جلميران و الأخرى لحسن زكريا، فاستخدمت فيهما المدلر في الارتفاعات. و لكن شعرت بوجوب إيجاد «موتيف» يربط البناء كوحدة تكوينية، مثلما فعلت في تصميم الأبنية بمدينة الرشاد حيث قامت الخواص النحتية هناك بهذا الدور. فكان «الموتيف» الذي أدخلته في هاتين الدارين هو استخدام محور نافذ في ترتيب مواقع الشبابيك. و ذلك بأن تقع النوافذ على خط واحد في العمق، نافذة خلف نافذة، و جداراً خلف جدار، بحيث إذا نظر المرء من إحداها رأى الأخريات مصفوفات أمامه ينظّمها و يربطها ببصره محور نافذ غير منظور. و هكذا تحولت هذه الفتحات من عنصر سلبي كثقب في الجدار إلى عنصر إيجابي في توليد علاقة خاصة تربط بينها، كما تربط مجموعة أحياز الدار المختلفة ببعضها من حدائق وحوش داخلي و حيّز النوم و حيّز الخدمات الأخرى.

في دار حسن زكريا قرّرت استحداث ستارة خشبية لسد الإطار المفتوح في الحوش، فجاء تصميمها متأثراً بالزخرفة التقليدية، لأنني لم أكن بعد قد توصلت إلى حلول أكثر تقدّماً من مجرد النقل من الزخرفة التقليدية. على أنني في هاتين الدارين معاً شعرت بأنني أخذت أتقرّب من إنسانية الحوش التقليدي، و إن كنت أحس في الوقت نفسه أنّ الطريق ما زال طويلاً و متعرّجاً أمامي.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠

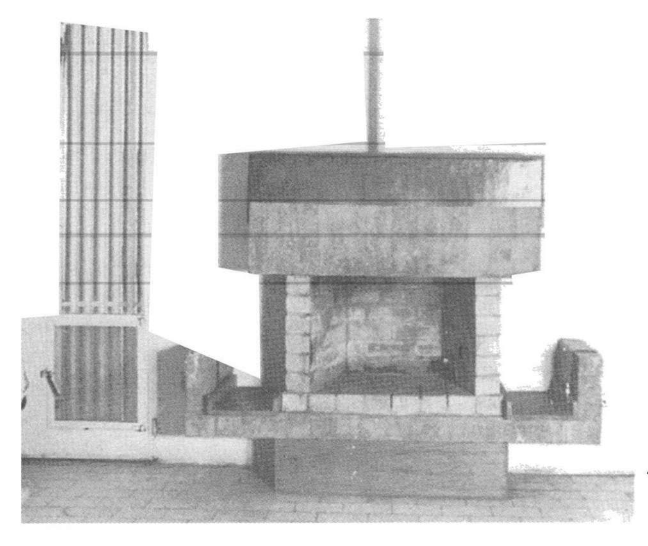






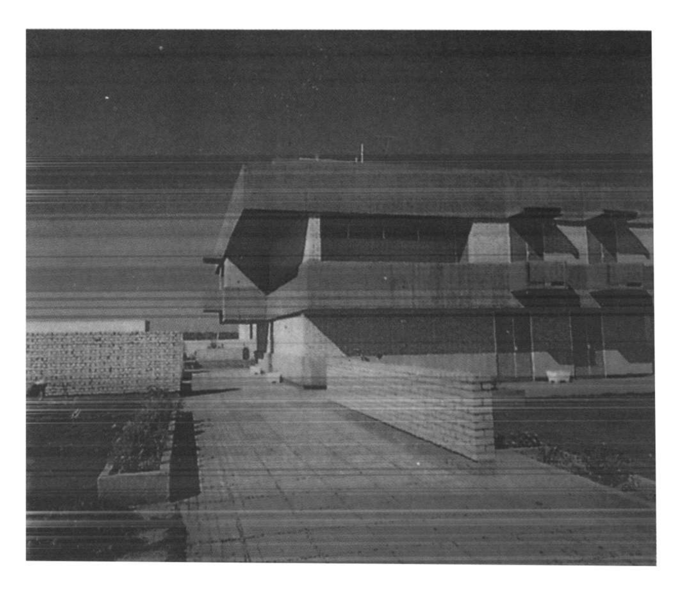
دار مصطفى شنشل، بغداد، ١٩٦٣.
تفاصيل المدخل

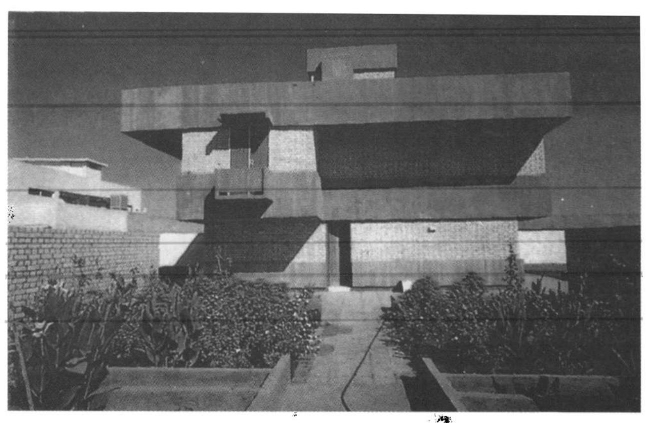
تفاصيل الشباك.



ل الموقد



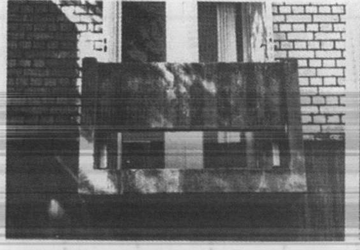




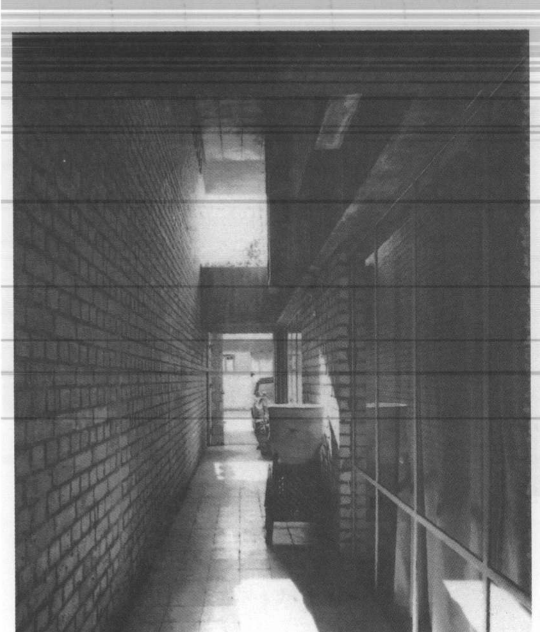
دار فخري شنشل، بغداد، ١٩٦٤.



دار نصير الجادرجي، بغداد، ١٩٦٢.
منظور خارجي.



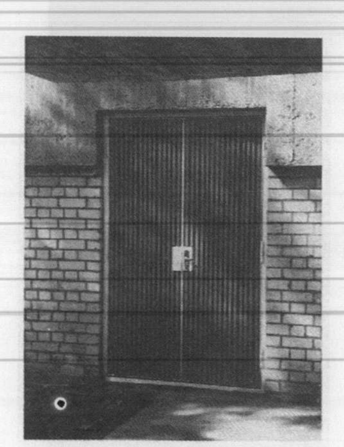
متراس مقنطل

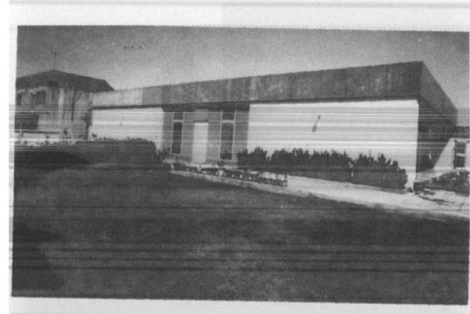


دار نصير الجادرجي،
الممر الهوائي

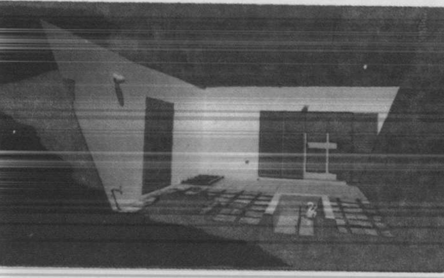


تفاصيل الأبواب، دار نصير الجادرجي.





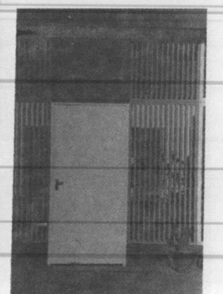
دار حسن زكريا، بغداد ١٩٦٦.
منظور خارجي



الحديقة الداخلية

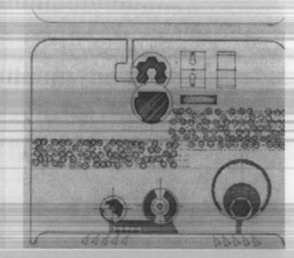
تفاصيل خشبية.



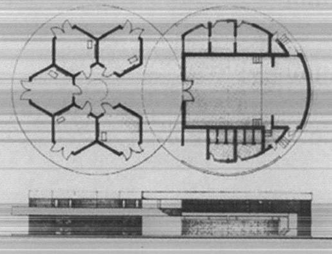


منظور داخلي للسوق،
مدينة الرشاد

منظر خارجي للكازينو.



مدينة الرشاد، ١٩٦٠. المخطّط العام للموقع.



مخطّط أرضي و واجهة المدرسة.



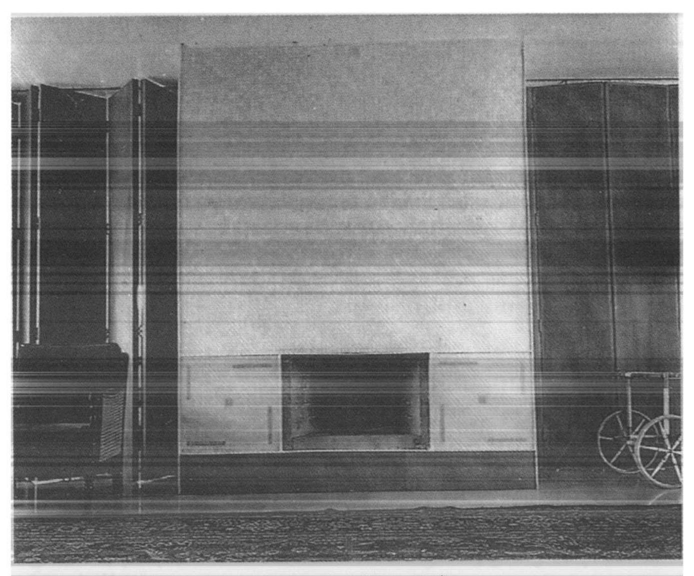
منظور خارجي للمدرسة.



دار محسن شنشل، بغداد ١٩٦٣. الحديقة الداخلية

تفصيل تقسيمات الشبابيك.





الموقد في دار محسن شنشل


مكتبة
الفكر الجديد

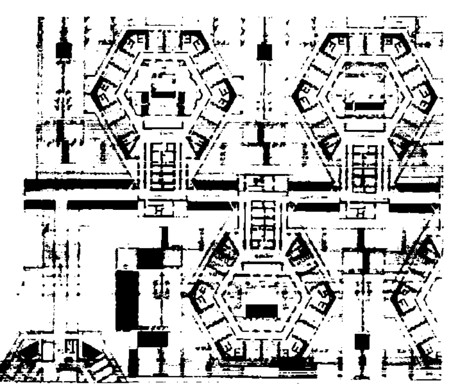
الفصل الثاني عشر

الجدار الناتئ

بعد مروري بهذه التجارب، كلّفت بتصميم دار الثقافة في كركوك سنة ١٩٦١. و هذا مشروع ضخم ينطوي على متطلّبات بوظائف مختلفة، وفيه علاقات متشابكة و أحياز متنوّعة المساحة. لذا فقد كان بمثابة التحدّي لي. كيف يمكن لي أن أجمع كلّ هذه العلاقات و هي مختلفة الوظائف بطابع نحتي واحد يعمّها جميعاً؟

أخذت أدرس ما عملته في مدينة الرشاد، محتذياً حذو كوربوزييه في أسلوب عمله الذي لاحظته في زيارتي له، و مراجعتي الدائبة لأعماله السابقة. و من مراجعتي لتصاميمي الخاصة بالرشاد تمكّنت من تطوير الشكل النحتي الذي تولّد هناك بحيث توصلّت إلى مفهوم متصوَّر لشكل نحتي مسبق في المخيّلة، و ذلك قبل إنزال مواقع الوظائف المختلفة، و ربط علاقاتها بشبكة نفعيّة. ثم وزّعت مواقع الوظائق في التصميم ضمن الإطار العام للشكل النحتي المكوّن من المسدس و الدائرة، فتكيّف الشكل بهذا التوزيع مرّة أخرى ليولد تنويعاً ضمن المفهوم العام. أكّد هذا التنويع تصميم الحدائق المتنوّعة، و زاده تناغماً حيث صممت في كل ساحة داخل كل مسدّس من الأبنية حديقة منفردة تختلف عن الأخرى. على أنّ هذا التنويع في تصميم الحدائق يربطه كذلك إطار تكويني يجمعها، و يرجع أصله إلى العلاقات التكوينية في الحدائق التي كنت قد طوّرتها في الدور السابقة و التي تنتسب بدورها إلى المربّعات





دار الثقافة، كركوك، ١٩٦١. تفاصيل ربط و عزل مجاميع الردهات.

و المستطيلات الـ«موندريانيّه» و المرتبطة كذلك بعلاقات مستمدّة أصلاً من «ميز فان در رو»، و هكذا أصبح المشروع محتوياً على ثلاث موتيفات و هي المسدس و الدائرة و العلاقات الموندريانية ـ الميزية.

وعمّ هذا الترابط الإطار العام حتى غطّى تفاصيل الحدائق، في الوقت الذي جاءت فيه ارتفاعات الأبنية و عناصرها مرتّبة بمدلر كوربوزييه.

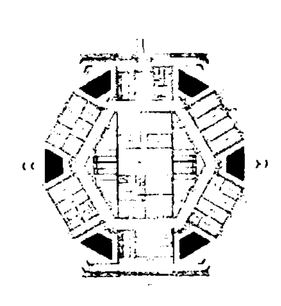
صمّمت سقف بوابة هذا المشروع على شكل مسدّسين متجاورين، تأتي تحتهما أحياز الوظائف المطلوبة للحراسة و ما أشبه. ثم يلي البوابة، في وسط المشروع، بناء الإدارة المؤلف من مسدس واحد مع ست فتحات مخمسّة في حواشي المسدس لتنظيم الأحياز بصورة منتظمة ولإدخال الضياء للممرات. و تلي الإدارة من كلا الجانبين أربع ردهات، و كلّ من هذه الردهات الثماني عبارة عن مسدّس أطيل فيه ضلعان ليمتدّ الحيّز بينهما، فيضمّ خدمات كلّ ردهة من الردهات، ثم ليوصل هذين الضلعين المطوّلين للردهة بالممرّ الرئيسي للمشروع. و في وسط المسدّس الداخلي فسحة كبيرة مستديرة على شكل ثلثَيْ دائرة، الغرض من قطع الدائرة هو لتطويل ضلعَيْ المسدس بحيث تكون الاستطالة فيهما انسجامية من خارج المسدس ومن داخله، و هي نفس الاستطالة التي تضمّ مواقع الخدمات. و هناك كذلك ست فتحات عند زوايا المسدّس تشغل كل فتحة جزءاً من الضلعين المعقوفين المكوّنين للزاوية، و ذلك للإضاءة و التهوئة الطبيعيتين في المرافق الصحيّة الكائنة في الزوايا نفسها. هناك أيضاً في شمال المشروع مسدسان للمسرحين الشتوي و الصيفي



و آخر لمركز التأهيل المهني، و قد فتحت في مسدّس التأهيل هذا أربع فتحات في أربع زوايا مع فتحة كبيرة دائرية في الوسط. و في جنوب المشروع مواقع الخدمات و المطبخ و كلّها تحت مسدّسين أيضاً. أما خزان الماء فقد جاء على شكل دائرة محمول على عمودين، و على شكل هلالين.

على أنني كنت أسائل نفسي و قد توصّلت إلى هذه النتائج عمّا إذا كنت قد استطعت تطوير الحوش بعض الشيء، و إذا كان هذا التطوير يصلح أن يكون حلاً و أن يكون فعالاً في الطابق الواحد أو الطابقين أو حتى الثلاثة، إذ يفقد هذا الحلّ مفعوله عند محاولة استخدامه في أبنية متعدّدة الطوابق. إن مشكلة العمارة لا تنحصر في الطوابق القليلة العدد، بل إنّ المعضلة تكمن في المفهوم الحضري للعمارة، أي مفهوم الأبنية المتعدّدة الطوابق. و إذا كان تطوير الحوش قد نجح في البيوت فإنّه إذا طبّق على الشاكلة نفسها في مثل هذه الأبنية فإنّه يصبح منوراً لا غير، و يتّخذ شكل البئر الذي يزداد عمقاً كلّما زادت البناية ارتفاعاً، و عليه فإنّ الحل الكامن في مفهوم الحوش يصبح غير فعال هنا، و لا يحلّ المشكلة.

كانت هذه المشكلة تساورني باستمرار، و أخذت أقول إن تطوير الحوش كحل من الحلول، هو عبارة عن تمرين في بناء لا حضري، أي بناء شبه قروي. فالحوش البغدادي التقليدي لم يكن سوى حصيلة وضع اجتماعي معيّن، عندما كانت بغداد أشبه بالقرية الكبيرة، و لم تكن قد مرّت بعد بطور نهضة تجارية ـ صناعية كما مرّت بها القاهرة أو بيروت مثلاً، لذا استمر الحوش المعهود في بغداد يمثّل الحلّ المناسب خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. إنّ الأبنية التجارية المعدودة ذات الطوابق المتعددة التي لم تتجاوز في كل الأحوال الأربعة طوابق، و هي الأبنية



مخطط الإدارة

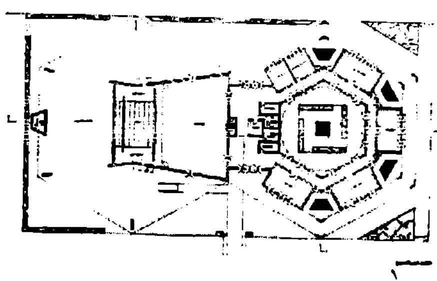


التي أنشئت منذ ذلك الحين فلم تطوّر الحل أو تجد بديلاً له يتوافق مع البيئة المناخية العراقية. صحيح، لقد أنشأ المهندسون الإنجليز بعد الحرب العالمية الأولى بعض الأبنية ذات الطابقين في بغداد و البصرة و الموصل و بعض مدن العراق الأخرى متأثرين بحلول العمارة لعهد الحكم الأجنبي، أي عمارة المستعمرات، و هي تلك العمارة التي طوّرتها في الهند و الشرق الأوسط و إفريقيا الإدارة البريطانية فيها، و هي تتضمّن استحداث طارمة عريضة تحيط بالغرف لتقوم بحمايتها من أشعة الشمس المباشرة، و كذلك للقيام بوظيفة الممرّ من تنقل أو انتظار. لكن هذا الحل غير فعال في الأبنية ذات الطوابق المتعدّدة لسببين: **أولهما** إنه يستنفد مساحات كبيرة تتضاعف بتضاعف الطوابق، و في هذا تبذير في الحيّز و في الكلفة معاً، و **الثاني** لأنّ هذا الحلّ لا ينسجم مع المتطلّبات التصميمية عند استخدام الوسائل الآلية في التدفئة و التبريد، إذ إنه إذا أغلق الممرّ المفتوح بالزجاج تعرّض البناء مرّة أخرى إلى آثار أشعة الشمس المباشرة، و هو ما تهدف الطارمة إلى تجنبه أصلاً، و يفقد الممر بذلك مفعوله العازل، كما حدث فعلاً على سبيل المثال في بناية وزارة المالية في السراي «القشلة». إنّ مثل هذا العزل بالزجاج يعرّض البناية للتوهّج، تلك الظاهرة المسماة بـ«مفعول البيوت الزجاجية» و هي تحدث عندما تنفذ الطاقة الضوئية، أي أشعّة الشمس، من الزجاج فينفذ معها جزء كبير من الأشعة ما تحت الحمراء، و عندما يرتدّ الانعكاس إلى الخارج فإنّه لا يرتدّ إلا الضوء، أي الشعاع المرئي، من دون ما يحويه من أشعّة دون الحمراء التي من صفاتها امتصاصها في الداخل و انحباسها فيه، من دون أن تنعكس ثانية، إلا قليلاً منها، فلا تنفذ من الزجاج إلى الخارج مع الأشعة المرئية الأخرى، محدثة بذلك الجو الساخن.

النتيجة التي توصلّت إليها إذن هي أنّ الحوش كحلّ إنما هو مفيد و فعّال في حالات خاصة فقط، تنحصر في الدور ذات الطوابق القليلة. و لم يكن وجود الحوش التقليدي أصلاً، إلا كحصيلة منطقية لتطوير حضري محدود نسبياً يقتضي تلبية ما فيه من متطلبات حضرية. و بتغيّر هذه المتطلّبات أصبحت المشكلة هي كيفية معالجة الطوابق المتعدّدة بحلول تتوافق مع البيئة



المناخية في البلاد. و هو أمر لم يعالج حتى ذلك الحين، علاجاً وافياً. و أصبحت المشكلة التي تواجهني هي ضرورة إيجاد حلّ معاصر، يلبّي المتطلّبات الحضرية الجديدة و يشبع حاجاتها، و يتوافق مع السمات التقليدية.



مخطط مبنى التأهيل المهني و المسرح.

في تلك الأثناء أعلنت شركة الكهرباء الوطنية مسابقة معماريّة لتشييد عمارة لمقرّها الرئيسي، فشعرت بهاجس يراودني و يوحي لي بأن من المستحسن أن أعمل في هذا المشروع مع أحد المعماريين الدوليّين الطليعيّين، لكي أكتسب بهذا العمل المشترك، خبرة من نوع آخر. فكتبت إلى يورن أوتسن[1] الدانماركي الذي كان قد زار بغداد عام ١٩٥٧ في طريقه إلى أستراليا بخصوص مشروع دار الأوبرا في سدني. و كان أوتسن قد حاز على الجائزة الأولى في مسابقة دولية لمشروع الأوبرا هذا العام ١٩٥٦،

(١) **يورن أوتسن** Jorn Utzorn (١٩١٨ـ) ولد بكوبنهاغن الدانمارك، و درس العمارة في الأكاديمية الملكية بكوبنهاغن (٣٧ـ ١٩٤٢)، عمل في مكتب آلتو، ١٩٤٦، و ثم في مكتب تاليسن Taliesin تحت إشراف فرانك لويد رايت، ١٩٤٩. يعتقد بأنّ العمارة يتعين أن تكون عضوية، Organic، و أن يتم تركيبها بنفس الصفات و القوانين الطبيعية التي تقرر معيشة الساكنين فيها، أي أن ينسجم الشكل و التركيب العضوي للعمارة مع الحياة العضوية لساكنيها. و لقد قام بتصميم عدد من المباني التي صارت فيما بعد ذات شهرة عالمية مثل مبنى أوبرا سدني بأستراليا، ١٩٥٧، و المتحف الوطني بكوبنهاغن، ١٩٦٠، و متحف سيلكبورغ، ١٩٦٣، و المسرح البلدي بزوريخ، سويسرا، و غيرها.
يهتم أوتسن كثيراً في المهارة الإنتاجية و طرق استعمال المواد و تجانسها الإستاتيكي و الإنتاجي.

و نشر تصميم عمله بالمجلة الفرنسية أي. أي.[٢] و كانت المجلّة نفسها نشرت في العدد نفسه، بعض أعمالي فعلم أوتسن عني عن هذا الطريق. و عند مروره ببغداد اتصل بي فنشأت بيننا علاقة ودية. كتبت له عارضاً عليه الاشتراك معي في المسابقة. و تم الاتفاق على أن أقوم أنا بتهيئة المفهوم العام للتصميم و يقوم هو بتطوير المفهوم لغرض التقديم للدائرة التي أعلنت عن المسابقة. و هكذا وجدت نفسي أمام تحدٍّ مهني، تحدٍ شاهق وشيّق على حدٍّ سواء. فقررت أن أخوض معضلة تعدّد الطوابق هنا في هذا المشروع، محاولاً إيجاد الحلول لإشباع المتطلّبات الحضرية بموجب الصيغة التي كنت في طور بلورتها.

إن الحوش يتطلّع إلى باطن البناء. و إذا استخدم هذا الحلّ في عمارة متعددة الطوابق انقلب إلى بئر سحيقة. إذاً، فالحلّ يكمن في شيء آخر غير الحوش. و أخذت أطوف في أزقة بغداد استطلع العمارة التقليدية و أقلّب في صفحات تاريخ العمارة العراقية الأثرية و العمارة الإسلامية باحثاً عن بدائل. فكنت أجد أن الرواق ليس بحلّ، و الحوش ليس بحلّ، و استخدام الكتائب «البنجور» هو حلّ مملّ عندما يتكرّر، أما الستائر المثقوبة فقد ابتدعها أو حفز عليها كوربوزييه فلاءمت البلاد ذات المناخ المعتدل الخالي من الغبار الذي يسبّب بدوره الوهج الضوئي مثل مناخ فرنسا و البرازيل و البنجاب. لكن حلّ الستارة المثقوبة يصبح غير فعال في المناخ الحار المغبّر في البناء المتعدد الطوابق، و إن كان حلاً له فوائده في بناء الطابق الواحد أو الطابقين لوجود عوامل مساعدة تصدّ الوهج كالتشجير في الحوش و التظليل بتعليق الأقمشة (الجادر) إضافة إلى أنّ وجود البناء بذاته كمحيط للحوش يكون حاجباً بصرياً يقلّل من شدّة التوهج.

إذاً، كان لا بدّ لي من تشخيص المشكلة أولاً. فما هي خصوصية مشكلتنا بهذا الصدد في العراق و بالأخص في القسمين الأوسط و الجنوبي منه؟ إن الأمر ينحصر في ثلاث نقاط:

---

(٢) أي. أي Architecture d'Aujourd'hui.



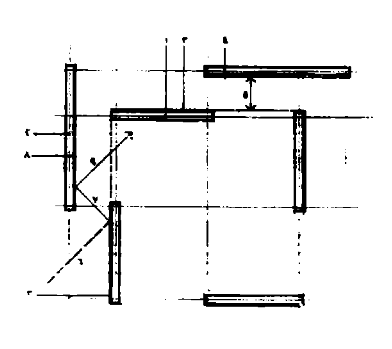
الأولى، الحرارة الشديدة، **والثانية**، التوهّج نتيجة وجود ذرات الغبار في الفضاء، **والأخيرة** الغبار نفسه.

اقترب موعد التقديم للمسابقة. كان البرنامج المتّفق عليه مع أوتسن هو أن أعرض عليه دراستي الأوّلية في الدانمارك و أبقى معه بضعة أيام لنبحث معاً تطوير مبادئ التصميم، ثم يقوم هو بعد ذلك بإكمال مستلزمات المسابقة. و بينما أنا في دوّامة التحليل المعماري، و الأيام تمضي، قلت في نفسي: لماذا لا أجعل مفهوم الحوش منطلقاً لعملي و لكن بالمقلوب؟ أي لِمَ لا أقلب مفعول الحوش الحراري من الداخل إلى الخارج «فأقلب البطانة» كما يقال؟ لمّا سافرت إلى كوبنهاغن، (أنا و بلقيس)، لم يكن معي سوى سكج تبيّن بصورة تخطيطية، مبادئ فكرتي عن الحوش المقلوب و الذي سمّيته الجدار العاكس.

يقوم مفهوم الجدار العاكس (انظر شكل رقم ٢)، على استحداث علاقة بين جدارين متوازيين، و لكنّهما في موقعين مختلفين و غير متقابلين، فلا يواجه أحدهما الآخر. هكذا تستحدث علاقة هندسية وظيفتها عكس الضياء إلى الداخل بطريقة غير مباشرة. و يتمّ ذلك بإنشاء جدارين: **أولهما** داخلي (١)، **والآخر** خارجي (٢)، و يلصق على سطح الوجه الخارجي للجدار الداخلي (٣)، و كذلك على سطح الوجه الداخلي للجدار الخارجي (٤)، مادة عاكسة، و يفصل هذين الجدارين حيّز عرضه متر واحد (٥). فحين تقع أشعة الشمس على سطح الوجه الخارجي للجدار الداخلي (٦) تنعكس الأشعة (٧) من هذا السطح إلى السطح الآخر (٨) أي إلى الوجه الداخلي للجدار الخارجي و تنظّم زاوية سقوط الأشعة بحيث تؤمّن انعكاسها من هذا السطح (٨)، انعكاساً آخر ثانوياً باتجاه الشبابيك الداخلية للبناء (٩). فلما تقع أشعة الشمس على السطح (٣)، يتمّ امتصاص القسم الأكبر من حدة الأشعة دون الحمراء فيه، و تنعكس بعض الأشعة المرئية (٧)، أي الضوء، بعد أن تكون قد فقدت كثيراً من حرارتها، باتجاه السطح الآخر (٨). و بدوره ينعكس الضوء المتبقّي، الذي يكاد يخلو الآن من مصدر الحرارة، أي من الأشعة ما تحت الحمراء، إلى داخل المنشأ، حيث ينفذ في القواطع الزجاجية



(٩) بهذا نؤمّن النتائج الآتية: أوّلاً، منع نفاذ الأشعة ما تحت الحمراء إلى داخل المنشأ، وهي الأشعة التي تسبب الحرارة، ثانياً حماية البصر في الداخل من التوهّج المنبعث من السماء البيضاء. أخيراً، تسرّب الأشعة الخافتة و الباردة إلى داخل المنشأ، مما يجعل المناخ فيه مريحاً مسترخياً.



شكل رقم ٢ الجدار العاكس

بهذا السكج شعرت أنني أستطيع مواجهة أوتسن. وأوتسن أكبر مني سناً فهو من مواليد ١٩١٨، و يعتبر من المبدعين القلائل في الدانمارك و في العالم. أعماله دينامية و هي لا تخلو من مفهوم جديد، أو مبدأ مستحدث. تطغى على أعماله خلفية العمارة العضوية و مصدرها فرانك لويد رايت و الفار آلتو المعمار الفنلندي الجهبذ، و كان قد عمل معه أوتسن بعض الوقت. (و العمارة العضوية هي تلك المدرسة أو الفلسفة في العمارة و بالأخص الحديثة منها التي تقول بأنْ تكون أجزاء البناء متوافقة في ما بينها و متوافقة كذلك مع التكوين العام للمنشأ، كالتوافق الموجود في الكائن العضوي، كما أنها تصبو إلى إيجاد التوافق بين المنشأ و الأرض، أي بينه و بين الطبيعة المحيطة به أو المجاورة له، لذا يضمّ التكوين المعماري لهذه المدرسة، بعض الأشكال ذات المسحة العضوية في تكوينها).

عندما وصلت كوبنهاغن و قابلت أوتسن و تبادلنا الأفكار و السكجات، وجدت أن أوتسن قد هيّأ تصميماً يعتمد على حل تساومي، بين الستارة المثقوبة و الكتفيات المعلّقة المتموّجة السطوح، بتأثير من آلتو. و عندما بيّنت له رأيي بهما، تم الاتفاق على التخلّي عن دراسته، و تطوير دراستي المعتمدة على الجدران العاكسة. فأعجب أوتسن بفكرتها إعجاباً كلياً، و بالأخص بعد أن بيّنت له موقفي من الخلفية التاريخية و البيئية في



العراق. فوضعنا خطة لتطوير المشروع، و إكماله و إرساله إلى بغداد في الوقت المناسب، لتقديمه للمسابقة. فانتهى بهذا نصيبي من العمل.

بعد رجوعي إلى بغداد بفترة، تسلّمت من أوتسِن رسالة يقول فيها إنه يعتذر عن الاشتراك معي في هذا المشروع، لأنّه لم يتمكّن من تطويره. و هكذا اضطررت أنا أيضاً إلى أن أترك الاشتراك في المسابقة.

على أنّه بعد فترة وجيزة، أعلنت مسابقة معمارية أخرى، لمشروع كبير يعود لدائرة الأوقاف في الشورجة، و يطلّ على شارع الجمهورية (بناية دائرة البرق و البريد حالياً). و في الحال طوّرت مبادئ الجدار العاكس و قدمت التصميم في الموعد المحدّد. لكن التصميم لم يلفت انتباه المحكمين (و بينهم بلاتينوف)، فأصابتني خيبة أمل، لأنّه لم تتح لي الفرصة، لتنفيذ التصميم، فأكتسب بذلك تجربة الممارسة الحقيقية لنقل مبادىء الجدار العاكس من الورق إلى البناء الفعلي، و بالتالي ألمس عملياً، المستلزمات الضرورية، لتطوير هذا المبدأ العملي المستحدث، و الخطوات اللازمة لتنفيذه.

لم تمضِ إلا فترة وجيزة حتى كلّفت بتصميم عمارة، لفرع مصرف الرافدين في السنك. و بما أن هذا المشروع كان صغيراً نسبياً، فقد تمكنت و بسرعة و يسر من السيطرة على تكييف مبادئ الجدار العاكس و إنجاز تكوين نظيف. على أني استحدثت في هذه العمارة عنصرين جديدين. بالإضافة إلى الجدارين العاكسين (انظر شكل رقم ٣)، **أوّلهما** فتحة في الجدار الداخلي أي الجدار المرتد (١)، و وظيفة هذه الفتحة هي الإنارة و التهوية المباشرتان، ذلك لأنني لم أجد وسيلة أخرى لإنارة الخانة الوسيطة، حتى ولو عن طريق الضياء المنعكس، فاضطررت إلى استحداث هذه الفتحة في الجدار المرتد لهذه الخانة، أي اضطررت إلى اللجوء إلى الحلّ التقليدي للإنارة و التهوية. و العنصر الآخر الذي استحدثته هو «بالْكون» Balcony (٢) في الجدار الخارجي، الناتئ، لا لغرض الإنارة أو التهوية، لأن هذه الوظائف تتم عن طريق الضياء المنعكس، و الحيّز الفاصل بين جداري الخانة التي تمّ



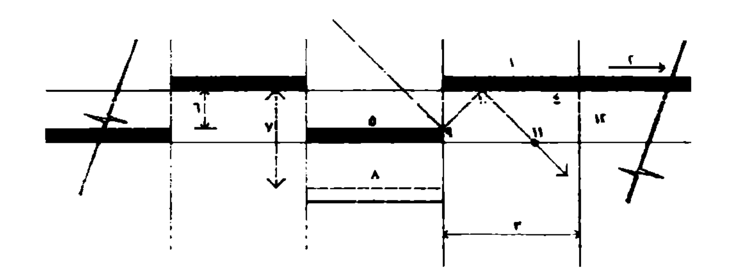
استحداث البالكون فيها، بل الغرض هو الترويح عن النفس عند الحاجة، إذا رغب المرء مثلاً في أن يتطلّع إلى حركة الحياة في الشارع أو إذا أراد مثلاً شمّ الهواء. و أسمي هذا البالكون «بالكون الترويح».



منظور الواجهة الأمامية.

في الوقت نفسه، كلّفت في ١٩٦١، بتصميم عمارة المقرّ الرئيسي لدائرة حصر التبغ في شارع الجمهورية. كان هذا المشروع كبيراً، و يتطلّب معالجة خاصة، تطويراً لمبادئ الجدار العاكس. ذلك أنّ واجهة العمارة، إذا كانت واسعة كما هو الحال هنا، فإنّ تكرار تنضيد الجدارين القصيرين المتوازيين غير المتقابلين (٣) سيجعل العملية متتالية بشكل ممل، حيث الملل ينشأ عادة من الإعادة المتواترة للشيء الواحد. هذا من الناحية الجمالية المحض. أما من الناحية العملية لمبدأ مفعول الجدار العاكس، فهناك نقطة ضعف أخرى يجب التغلّب عليها (أنظر شكل رقم ٤)، إذ لو قمت بمدّ الجدار الناتئ (١) لمسافة أفقية لكي يغطّي أكثر من خانة داخلية واحدة لاستحداث التنويع من جهة (٢)، و لتجنّب التكرار في الواجهة من جهة أخرى، فإنّ الإمتداد سيؤدّي إلى فقدان قسم من وظيفة السطح العاكس في الجدار الناتئ (٤) في عكس الضياء القادم من سطح الجدار المرتدّ (٥) الموازي له، و المنحرف عنه. و منشأ هذا الفقدان في الوظيفة يرجع بالضرورة إلى لزوم تقصير المسافة الفاصلة (٦) بين الجدارين المتوازيين تقصيراً اقتصادياً معقولاً، إذ أن تعريض هذه المسافة، و إن كان سيؤدي إلى زيادة كمية الضياء المنعكس من





شكل رقم ٤

١ ـ الجدار الناتىء، ٢ ـ اتجاه امتداد الجدار الناتىء، ٣ ـ عرض حيّز الخانة، ٤ ـ الجدار الناتىء ـ الوجه الداخلي العاكس، ٥ ـ الجدار المرتدّ ـ الفاصلة بين الجدارين، ٦ ـ المسافة الحرجة الفاصل بين الجدارين، ٧ ـ المسافة المفترضة الفاصلة بين الجدارين. إن تمّت ستؤدّي إلى فقدان مساحة في حيّز الخانة، ٨ ـ المساحة التي سيفقدها الخان إن تم تعريض المسافة الفاصلة بين الجدارين، ٩ ـ آخر نقطة في الجدار الناتىء حيث يتم عكس الضياء الوارد من الجهة المقابلة في الجدار المرتدّ. ، ١١ ـ النقطة الحرجة التي يسقط عليها أقصى الضياء الوارد من الجدار الناتىء أو الوجه الداخلي، ١٢ ـ الحيّز الداكن الذي يلي النقطة الحرجة في موقعه من انعكاس الضياء

السطح الداخلي للجدار الناتئ، بسبب بعده عن السطح الخارجي للجدار المرتد، إلا أنّ هذا التعريض للفاصلة إن تم [٧] بين الجدارين سيكون على حساب المساحة المخصّصة للأشغال أي تقليل مساحة الحيّز الداخلي للحالة [٣ و ٨] هذا، و حين يسقط الضياء على آخر نقطة من السطح الخارجي للجدار المرتدّ [٩]، و ينعكس على السطح الداخلي للجدار الناتئ [١]، ليعكسه هذا بدوره إلى النافذة الزجاجية [١٢]، فإنّ الشعاع يدخل من خلاله إلى داخل المنشأ، عندئذٍ تكون النقطة القصوى التي ينفذ منها الضياء من الزجاج إلى الداخل هي النقطة الأخيرة و الحرجة [١]. أما ما بعدها فلا يسقط عليه من انعكاس الضوء شيء [١٢] ـ و هذه هي الكمية التي اعتبرها الحدّ الأدنى لتوفّر الإنارة الطبيعية ـ و يصبح ذلك الجزء من الباع الذي يلي النقطة الحرجة حيّزاً داكناً [١٢] كما يتّضح من الرسم.

للتغلب على هذه المشكلة وُضع حلّان: **أولّهما** تشغيل «بالكون الترويح» في مواقع مناسبة و متسلسلة في الجدار الناتئ الممتد لمسافة تتجاوز



النقطة الحرجة المشروحة آنفاً. لكن تكرار هذا الموتيف أو الاعتماد عليه كلّياً، سيولّد الملل مرة أخرى. ثم إنّ اللجوء إلى إلغاء الجدار العاكس، و استحداث فتحة في الجدار المرتدّ، يعني اللجوء إلى الحلول التقليديّة، الأمر الذي لم أقرّه. و للتغلّب على هذا الإشكال استحدثْت حلاًّ آخر و هو المبدأ الذي سميته «التقطيع».

يقوم هذا المبدأ على تقطيع في المستوى الأفقي للجدار الناتئ الممتد، و ذلك للسماح لقليل من أشعة الشمس المباشرة بالمرور من التقطيع في الجدار الناتئ إلى الزجاج مباشرة، لينفذ للداخل. بذلك تمكّنت من استحداث امتدادات طويلة في الجدار الناتئ فتحاشيت الملل الناشئ من تكرار وتيرة الجدار القصير، كما أمّنْت بعض الضياء لإنارة المنطقة الداكنة (١٢) التي تلي النقطة الحرجة القصوى لمسقط الضياء المنعكس.

كذلك تم تمديد الجدار الناتئ في الزاوية المستحدثة في واجهة العمارة. و بامتداد هذا الجدار في الطوابق العليا استحدثت سمة نحتية واضحة. إنّ هذا الامتداد يستند على قنطلة[٣] ولا يمس الأرض، و يبتعد بمسافة عن هيكل البناء، و يحجب جزءاً منه، و هو ما أسمّيه «الجدار الطائر». هذا الامتداد حجب، في هذه الحالة، الشبابيك الزجاجية في القسم المتراجع من العمارة، المرتدّ، فصارت تلك الشبابيك خلف هذا الامتداد، فحُجبت عن التوهّج المباشر و صارت تستمد الضياء جانبياً، بصورة غير مباشرة، عن طريق الإشعاع المنعكس.

إنّ الجدار الطائر لم يحجب فقط الشبابيك التي تكمن خلفه من أشعة الشمس المباشرة، بل إنّه ولّد كذلك حيّزاً وهمياً في موقع من الفضاء. و أصبحت لهذا الحيّز أبعاد لها كيان[٤] خاص، فالناظر إليه يحس، و كأنه قد عزل في الفضاء الخارجي و انقطع عن العالم الخارجي، لكنه في الوقت عينه

---

(٣) إن تكرار تنضيد الجدارين، المرتد و الناتىء، القصيرين و المتوازيين غير المتقابلين سيؤدّي إلى ملل في التكوين البصري.

(٤) الطاق النضوي Horse-shoe arch.





انحصار التبوغ،

إذا نظر إلى السابلة في أسفله، و رأى الناس بأحجام مصغّرة في الشارع فإنّ هذا الترادف المتباين يوحي بخصوصية موقعية، فضلاً عن أنّ وجود المارة على مستوى الرصيف، يكثّف الشعور بالحصانة لدى المرء، و هو في معزل عن العالم الخارجي، حيث يتصاعد التوهّج الضوئي اللاهب، و ربما الغبار المهلك أيضاً.

بعد هذا صممت دار عبد حسن العزاوي (في الصليخ). و فيها أبرزت البالكونات بأبعاد مختلفة، مستحدثاً علاقات نحتية بين هذه البالكونات.

و الذي يؤكّد سمة هذه العلاقات هو امتداد السطح عليها من فوقها، و بأبعاد بروز مختلفة.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



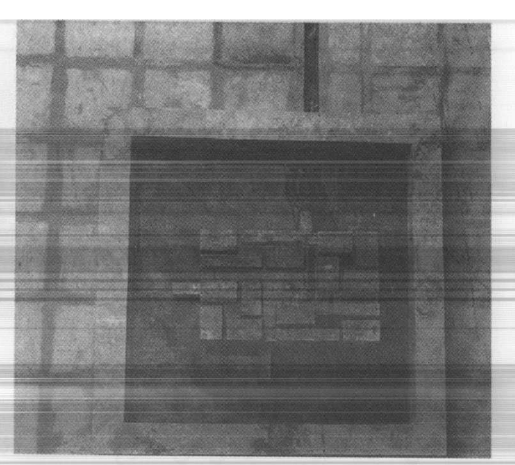
دار عبد حسن العزاوي، بغداد، ١٩٦٣
منظور خارجي للدار.

تفاصيل المتراس المقنطل.





دار عبد حسن العزاوي، بغداد



النافورة



الحديقة الداخلية


مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الثالث عشر

مع موندريان

في دار نصير الجادرجي في شارع طه استحدثت الرواق الجانبي، و هو عبارة عن ممر بالعَرْض، جانبي، طويل كنت أسمّيه «الدربونة». و يتألّف من ضلعين الأوّل جدار ممتد و مرتفع، و هو الجدار الذي يفصل البيت عن جيرانه، و يصل ارتفاعه إلى سطح الطابق الثاني و هو الجدار الفعال الذي يقوم بعكس الضياء إلى الداخل، و يقوم بوظائف الجدار الناتئ في مجموعة الجدار العاكس. و الضلع الآخر جدار موازٍ له، يتكوّن بأجمعه من زجاج و بارتفاع الطابق الأرضي فقط. و لم يكسّ الجدار الأول المواجه للزجاج بغير الطابوق و ذلك لكي يعكس من الضياء، ما هو خافت بصورة مسترخية، فينفذ هادئاً من الزجاج إلى الطابق الأرضي. و في الوقت نفسه كنت أعمل على تصميم مقترح، إلى مقرّ المجمع العلمي العراقي (١٩٦٠) فطوّرت الشباك هناك أيضاً، و جعلته يغطّي جزءاً كبيراً من مقطع المنشأ و بتكوين موندرياني معقّد العلاقات. في هاتين التجربتين، بالإضافة إلى ما كنت أقوم به من اطّلاع مكثّف على الزخرفة الإسلامية، تمكّنت من استحداث علاقات تكوينية اكتسبت خصوصية معيّنة هيكلها موندرياني و ذات مسحة خاصة. و قد ظهر هذا التطوّر في المزج الموندرياني الخاص في الموقد بداريْ خليل الألوسي، و عبد حسن العزاوي، و في أبواب المداخل في دور مصطفى شنشل، و نصير الجادرجي، و عارف آصف، و في سقف دار مصطفى شنشل. و ربما بدأ النقش بهذا التطوّر يأخذ مسحة النقش الإسلامي.



استعمل في هذه المواقد الموزاييك الزجاجي و الخشب و البرونز. في الأبواب نوعان من الخشب، الصاج الغامق و البلوط الفاتح. و قد اعتمد التكوين في المواقد و الأبواب على إنزال أنماط مربّعة أو مستطيلة على أنماط أخرى، أو بجانبها، بحيث يكون المجموع الكلّي نمطاً آخر. فهناك إذن أنماط ثانوية و عند جمعها أو إنزالها على نمط آخر، أو ربطها بخطوط رابطة ربطاً عضوياً (و هو ما تربطه النسب الرياضية و لكنّه لا يخلق شكلاً هندسياً ثلاثياً جديداً) يتولّد بالنتيجة تكوين مترابط، مؤلّف من أنماط و خطوط مختلفة. في تلك المحاولات اكتسب التكوين خاصية معيّنة، و هو و إن كان قد ضعف فيه تأثير موندريان، إلا أنّ جزئياته لا يزال لكل منها دورها الذاتي فيه، من دون أن يذوب هذا الدور المستقلّ في تكوين جديد قائم بذاته، كما هو الحال في الزخرفة الإسلامية.

تبلورت هذه التجربة في تكوين النافورة في دار عبد الحسن العزاوي، كما تأثّر التكوين هذا بنافورتين: **أولاهما في القصر العباسي ببغداد، و الثانية** في بيت العظم في دمشق. هذه النافورة عبارة عن حجرة كبيرة واحدة. حفرت فيها الأخاديد بأشكال هندسيّة مربعة و مستطيلة، و قد تداخلت ببعضها، و ترابطت، فلمّا يمرّ الماء ينساب في حفرات الأخاديد الشبيهة بالسواقي في سطح الحجرة الأعلى و يفيض على الجوانب الأربعة.

و يعتمد النمط الكلّي، بالإضافة إلى مواقع و أحجام المربعات و المستطيلات، على الاختلاف في لون الماء الذي يسببه انعكاس الضياء في قعر الحفر بسبب الاختلاف في العمق، و في سرعة الجريان، ممّا يسبّب بدوره اختلافاً في درجة الاخضرار الذي يغشى القعر من العلق.

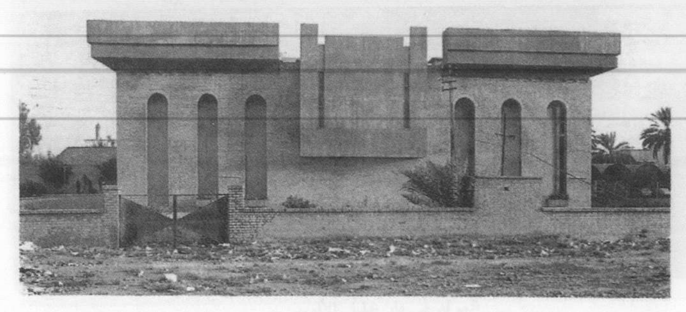
إذاً، تمكّنت و لأوّل مرّة في هذه التجربة بالذات، أن أقترب من التكوين الثلاثي في الزخرفة الإسلامية حسب فهمي لها. فقد ولّدت أنماطاً مختلفة و أنزلتها الواحدة على الأخرى فتكون بمجموعها تكويناً واحداً مترابطاً، و إن لم يصل إلى حد الاستقلال عن مكوّناته، كما لم تخسر هذه المكوّنات فرديتها، كما هو الحال في التكوين الثلاثي الآنف الذكر، و الذي لم أزل أطمح إليه.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠

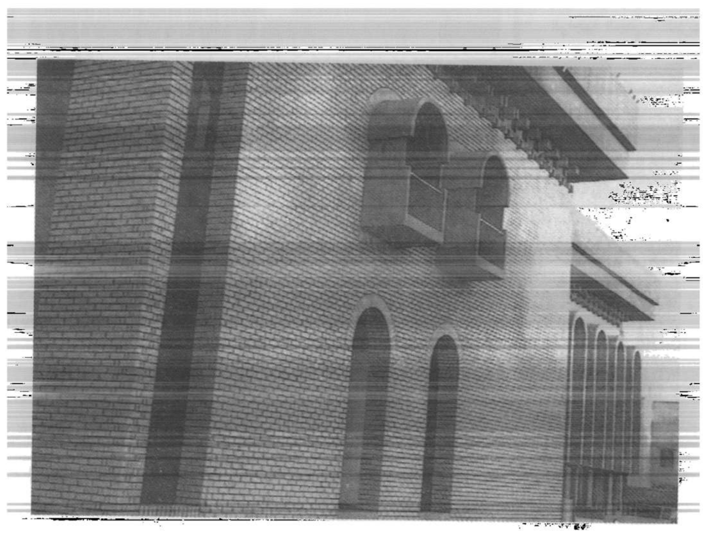


الواجهة الجنوبية الغربيّة .

الواجهة الشمالية الشرقيّة .



منظور خارجي للمبنى .



تفاصيل خارجية للمبنى.

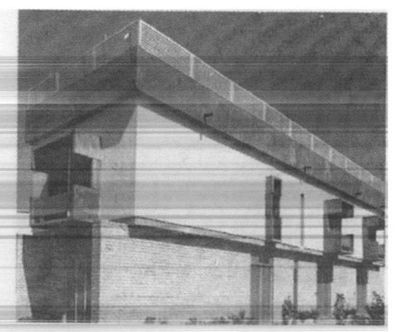




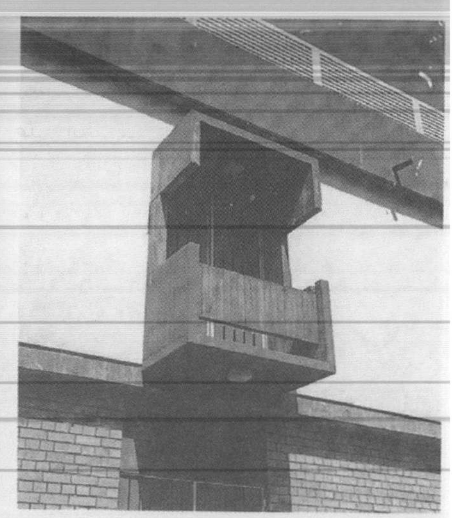
مخطط السقف الخشبي، المجمع العلمي العراقي

الموقد في دار خليل الألوسي.

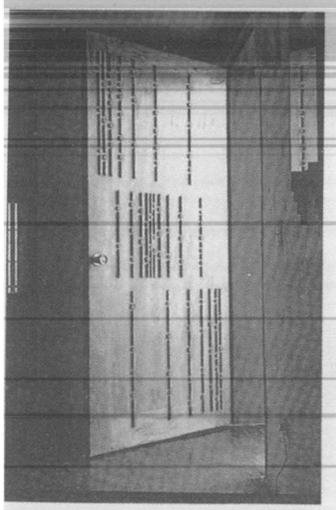




دار عارف آصف، بغداد، ١٩٦٤.
منظور خارجي.



متراس مقنطل.



تفاصيل الباب الخشبية، ساهم في تصميمها المهندس خاجاك كرابيت.



الفصل الرابع عشر

النظرة الاختلاسيّة

أعقب دار عبد حسن عزاوي داران أولاهما لفخري شنشل و الثانية لعارف آصف آغا.

في الدار الأولى، في مدينة العقار و الواقعة شرقي بغداد طوّرت الرواق الداخلي. كنت آنذاك أتردّد مراراً على المدرسة المستنصرّية فأعجب بأسلوب توزيع الضياء في رواقها، بل و حتى في الأسواق المحيطة بها. لذا جاء الرواق الداخلي في دار فخري شنشل وسطياً يقسم البيت إلى قسمين. كما جاء مرتفعاً يعلو عن سطح البناء المؤلّف من طابقين لذا جاء ارتفاعه يعلو ثلاثة طوابق، و هو رواق إناريّ، و فتحت فيه كوى صغيرة في السقف على الجانبين، ممّا يجعله خافت الضياء بصورة مسترخية مريحة. و قد رُبط قسما الدار بجسور للعبور بينهما معلّقة في الهواء في باطن الرواق و ذلك للتنقل، في الطابق الثاني و السطح، بين القسمين، ممّا يجعل الجسور في استخدام مستمر فيتاح بذلك للعابرين لذة التمتع بالرواق الذي يحتضن الفضاء بضوئه الخافت المريح. و قد فتحت في غرف النوم فتحات صغيرة، كالكوى أيضاً، مطلّة على الرواق فإذا ما أغلقت الشبابيك المطلّة على الحدائق أظلمت غرف النوم إلا من الشعاع الباهت المتسرّب من فتحات الرواق. و هكذا الأمر بالنسبة للغرف الأخرى. بذلك يمكن تأمين إضاءة خافتة مريحة في موسم الحرّ حين يكون توهجّ الشمس قاسياً في الخارج. و بما أن قطعة الأرض واسعة، و



البناء صغير نسبياً، فإنّ الدار لم تلتصق كثيراً بما يجاورها ممّا ساعدني في المعالجة الكليّة للتكوين، و لذلك تمكّنت من إبراز البالكونات في تكوينات مستمرة شبيهة بتلك البالكونات البارزة من بيوت بغداد التقليدية إلى أزقّتها، بحيث أنّ مواقع البالكونات من الخارج تنطوي على كثير من التصادفية.

في دار عارف آصف آغا في الصليخ جعلت غطاء الجدران الخارجية متبايناً، فبينما يكسو الطابق الأرضي الطابوق جرى تبييض الطابق الثاني بالبياض الإسمنتي ثم دهن باللون الأبيض، فجاءت هذه العلاقة التكوينية تعكس مظهر بعض الدور البغدادية القديمة، أو بالأحرى تلك البيوت التي كانت في بساتين الضواحي، في أطراف بغداد قبل الحرب العالمية الأولى، و كان فيها مثل هذا التباين حيث جعلت لون الشبابيك داكناً على خلفية بيضاء في الطابق الثاني الذي يقوم على قاعدة من طابوق.

عندما كنت أتعرّف على رواق المدرسة المستنصرية عن طريق الزيارات المتكرّرة لها أخذت أتعرّف كذلك على أساليب توزيع الضياء في الرواق نفسه، و في الأسواق المحيطة بالمدرسة و بالجامع.

لهذا فعند تصميمي لدار عبد الرزاق القطان في المنصور لم يقتصر الأمر على معالجة الشبابيك، و تغطيتها لغرض التعتيم كما حدث في الدور التي سبقتها، بل استحدثت في الإضاءة و التعتيم شيئاً آخر. في هذه الدار حوش و سطي مسقوف، و جزء من أحد أضلاعه مفتوح على حديقة و محمي بالبنجور بدون زجاج. و هذا البنجور يغلق عند الحاجة لأغراض الحماية، و لأغراض التعتيم معاً. و موقع هذا الحوش الوسطي له دور فعال في التنقل بين أحياز الدار المختلفة، و كذلك في الجلوس فيه لأغراض الاستراحة، و تزجية أوقات الفراغ. فتحت في سقف هذا الحوش فتحتين صغيرتين على شكل شقوق أفقية. و هذا الشق الأفقي عبارة عن مستطيل طوله متر واحد و عرضه عشرة سنتمترات. و هو مفتوح من الطرفين بدون غطاء سواء كان زجاجياً أو غيره، ثابتاً أو متحرّكاً. الشق يمتد للأعلى و ينفذ من السطح و عندئذٍ ينفرج قليلاً عند ارتفاعه عن مستوى السطح. الغرض من





المدرس المستنصرية، بغداد، ٢٧ـ ١٢٣٣م.
واجهة المدخل المؤدي إلى الحديقة الداخلية.

زاويته المنفرجة هو زيادة كثافة الضوء من دون السماح بنفاذ الأشعّة ذاتها إلى الفضاء الداخلي إذ إنّ جانبي الفتحة المنفرجة في السطح يعكسان الأشعّة المباشرة إلى الفضاء الخارجي. جرى اختيار موقع الشقّين الأفقيّين في السقف بحيث يكون في أشد النقاط ظلمة في الحوش، و هي أبعدها عن الفتحة الجزئية المطلّة على الحديقة، بهذا أصبحت تلك النقطة هي موقع انسياب الضوء الخافت المريح، فتكون لذلك موضع استقطاب للجالسين في الحوش المسقوف، بعيداً عن الفتحة فتتحول بذلك وظيفة هذه الفتحة، أو أنّ هذا بالأحرى هو المقصود، من التطلّع إلى الخارج بنظرة الجالس القريب منها إلى نوع من اختلاس النظر إلى الخارج من بعيد كما لو أن الجالس يتلصّص. عندئذٍ ينعزل الحوش عن العالم الخارجي و يبقى متّصلاً به في الوقت نفسه بحالة من الاسترخاء الذهني.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الخامس عشر

الحدائق

في دار فاروق الألوسي في المنصور نويت أن أطوّر تصميم الحديقة. و كنت خلال تلك الفترة أتعرّف بشكل مكثّف، ضمن مطالعاتي عن الحدائق العالمية عامة، و على الحديقة البغدادية التقليدية (البقجة) كذلك، و لم أجد ما يشير في تاريخ الحدائق إلا القليل جداً. و كنت أُتعرّف كذلك على الحدائق الإسلامية و الحدائق المتأثّرة بها، و الاطلاع على خصائصها، بالمقارنة مع خصائص الحدائق الأوروبية. اطّلعت بعد ذلك على الحديقة الأندلسيّة و البرتغالية ثم الفارسية. و قد وجدت أنّ الذي يجمع هذه الحدائق الأخيرة، و بخاصة الفارسي منها، هو نزعة التأمّل و القعود، في حين أنّ نزعة الحديقة الأوروبية هي التجوّل و التسكّع. الحديقة الفارسية و المغولية لم تكونا للتسكّع بل للقعود و التأمل الساكن، لأغراض الاستمتاع الاستبطاني بالجمال و قراءة الشعر. و هي كذلك حديقة لا تتضمّن الرمزية، كما هو الحال في الحديقة اليابانية.

أما «البقجة» البغدادية كما تعرّفت عليها، فهي عبارة عن فسحة تتوسط الحوش و يحيطها سياج خشبي، و يتوسط الفتحة حوض ماء مع نافورة، ومن هذا الحوض يتمّ توزيع الماء إلى الحديقة للسقي. و قد يقسم الحوض الحديقة بمماشٍ إلى أربعة أجزاء تُملأ بنباتاتورديّة كالجوري أو غيرها كأشجار الموز. و يحيط بهذه «البقجة» المسيّجة جنينة أخرى غير مسيّجة و هي كالبستان الصغير، و تشجّر عادة بأشجار النارنج، و قد تحتوي على نخلة أو شجرة نبق واحدة. و مصدر وصفي هذا هو بالدرجة الأولى حديقة



الحوش الداخلي لبيت الدفتري في الحيدرخانة و إن كانت لا تحتوي على نخلة أو على نبقة.


نافورة، كينتا دي فروتيرا، البرتغال.

فما هي خاصية مثل هذه الحديقة في الحوش البغدادي؟

إنّها أولاً ليست للجلوس. ثم إنّها تملأ فراغ الحوش للنظر إليها، لا للمشي فيها. فهي إذن للرؤية من طارمة الدار أو من غرفها. الأشجار فيها هي للتأمّل من بعيد كخلفية للاسترخاء. أما وظيفتها النفعيّة، فهي ترطيب الجو و ترشيح الضياء. ثم إنّها بعد كل ذلك في معزل بحدّ ذاتها عن فعاليات البيت. كانت الحدائق التي صممتها في السابق تجارب مفيدة في التعرف على التكوين للشكل الهندسي في استخدام النباتات و غيرها من عناصر الحدائق الأخرى. و لم تكن حدائق تأمّلية. غير أنّه حين وجدت أنّ الفُسَح المحيطة بدار فاروق الألوسي ضيّقة جداً، شعرت أنّ الوقت قد حان لإيجاد حلول متأثرة بالحديقة البغدادية، أو تحمل مسحتها في الأقل. عندئذٍ قررت معالجة هذه الحديقة على النحو الآتي:

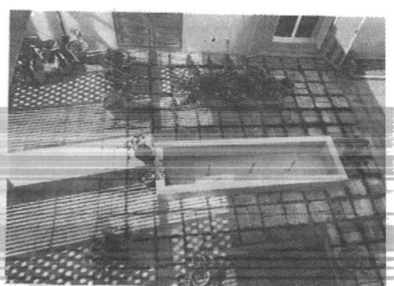
- تقسيم الحديقة إلى مقصورات صغيرة من الطابوق، تكفي لجلوس مجموعة صغيرة من أهل الدار أو الزوار.

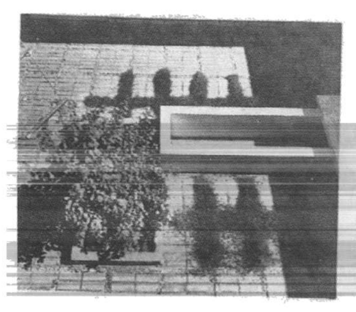
- ربط هذه المقصورات بَصرياً، عن طريق استحداث فتحات، أو شقوق في سور المقصورة، بحيث يمكن للمرء من خلالها أن يختلس النظر إلى مقصورة أخرى. و مثل هذه المنافذ البصرية تُحَفِّز الشعور بوجود مقصورات مجاورة، مما يطرد الإحساس المنفِّر بالعزلة.

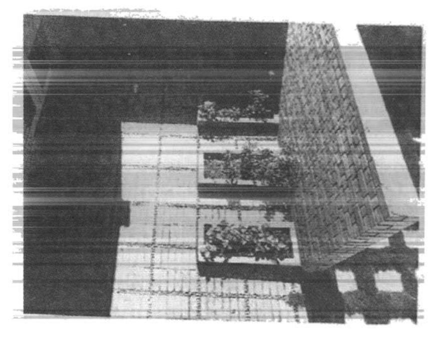
- ربط المقصورات بعناصر البستنة كالساقية و حوض الماء و لوح الورد و الشجر. و بهذا لا تصبح المقصورة منعزلة عن الأخرى، و إنما تكون جزءاً من مجموعة.

فالساقية التي تمرّ بالمقصورات متنقّلة بينها ثم تبتعد لتوازي صف



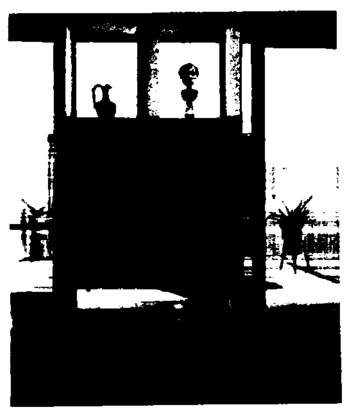
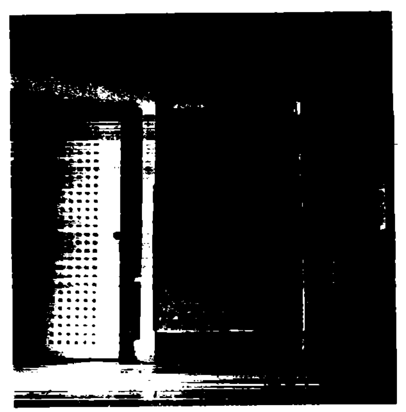






الأشجار الذي يجاور البيت، تختفي هناك و تتلاشى عن الأبصار من دون ظهور موقع تلاشيها. و الجالس في المقصورة لا يشاهد النهايات، بل يرى العناصر، و قد قسّمت الحديقة إلى أحياز محوطة، كأنها مقصورات أخرى، ثم يرى عناصر أخرى تتولّد، و تتنقل من مقصورة إلى مقصورة، حتى يمتد بصره إلى نهاية غير محدودة في الخارج. إذاً، فهذا التكوين هو ليس مجرّد مجموعة من العناصر قد تجمّعت في وسط الحوش، كما هو الحال في «بقجة» البيت التقليدي، بل إنها عناصر تعمل و تتفاعل في أحياز محدّدة، كما أنها متنقّلة، مما يجعل من التأمل أشبه بالحس المستكن تارة و الحس المستبطن غير المباشر تارة أخرى، لأنّ التأمل يجري نحو شيء قد امتد و اختفى، لذلك ازداد تعقيده لأنه تغلغل في أبعاد غير منظورة من موقع جلوس المرء في المقصورة. و هنا اعتقدت بأنّه قد حصل بعض التشابه المبدئي مع حديقة البيت البغدادي الداخليّة.



الموقد، دار فاروق الألوسي

على أنّ هناك في الوقت نفسه تبايناً تاماً بين هذا التصوّر و بين واقع الحديقة المعاصرة في دور الضواحي ببغداد. فالتقليد الجاري أن تتكوّن الحديقة من فسحة كبيرة اكتست بنبات «الثيل»، و أحيطت بألواح الورد و الشجر. إنّها حديقة ليست للتأمّل و الاستمتاع بانفتاح الفسحة و اخضرارها و ما يحيطها من زركشة مزهرة، بل هي مكان للجلوس في وسطه، فالفرد يصبح في الحديقة، و ليس خارجها ليتأمّلها من بعيد، كما كان الأمر سابقاً. فكأنّ التأمّل، ذلك الشعور الإنساني النظيف، قد انتفى سواء في داخل الحديقة أو من خارجها. وهذه الحديقة الجديدة قد تكوّنت نتيجة التأثر بالحديقة الإنجليزية التي نقلها الإنجليز إلى العراق في نواديهم أو دورهم، كدور العلوية و السكك و الرستمية في بغداد، بعد الحرب العالمية الأولى، من دون أن ينتقل معها استخدامها المناسب.

و لم يكن موقفي في تقسيم الحديقة إلى مقصورات صغيرة ليخلو من ردّ فعل ضد أسلوب استخدام الحديقة «الإنجليزية» حيث يتجمّع أهل الدار أو زوّارهم في حلقة واحدة كبيرة. و من شأن هذا انعدام الفرصة للحديث الهادئ المنتظم، و فسح المجال الواسع أمام التقاذف بالجمل من موقع إلى موقع، قريباً أو بعيداً، فتتقاطع الأحاديث و تتشتّت، حتى تصبح مثل هذه



الحلقات أحياناً مهرجاناً للفوضى. لذلك استمتعت كثيراً في محاولة المساهمة ولو قليلاً في عرقلة نمو مثل هذه الحلقات الاجتماعية الرديئة.

استخدمت في تنظيم نسب الدار «مَدْلَر» كوربوزييه و هكذا ربطت نسب الدار بمقاسات إنسانية لأبعاد الأحياز و العناصر بما في ذلك تفاصيل باب المدخل الرئيسي و الموقد، و عناصر تكوين حدائق الحوش، و أبعاد المقصورات إلخ. فاتخذ الحوش، بالرغم من قصر أبعاده، وظيفة ربط داخل البيت مع خارجه. و قد أكّد هذه العلاقة وجود الفسح بين الدار و المقصورات و الطارمتين المسقوفتين اللتين تكوّن إحداهما جزءاً من الدار ذاته بينما تكون الأخرى جزءاً من الحوش، و جاء تأكيد الربط بين الداخل و الخارج بانسياب الحديقة نحو الدار و انفتاح الدار على الحديقة، فأصبحت الدار و الحديقة كتلة تكوينية واحدة.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل السادس عشر

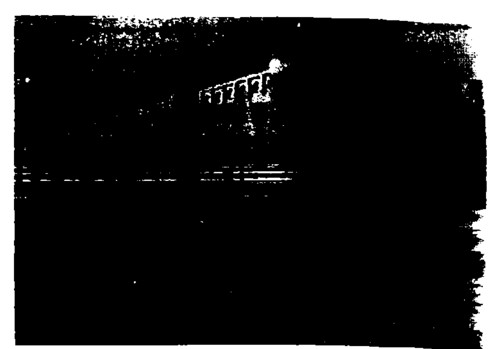
الطاق

ذات مساء، و نحن في طريقنا إلى أمسية سمر، التفت نحوي صديقي الدكتور خليل الألوسي و قال: إنك قد حققت الكثير، و الآن لعلّه قد حان الوقت لكي تقدم على استخدام الطاق. قلت له إنني و منذ فترة أفكّر بهذا الأمر بالذات، لكن الطاق أمر شاق.

كنت لأمدٍ غير قصير أفكر بالطاق و أتابعه. فالطاق موجود في كل بيت تقليدي، و في كل زقاق في بغداد، و ما من جامع أو قصر إسلامي قديم إلا غلب الطاق على سمته المعمارية. و لكن السؤال الذي راودني دائماً: كيف يستعمل الطاق في العمارة؟ أو ما هي ماهية الطاق في العمارة العراقيّة التقليدية خصوصاً في العمارة الإسلامية عامة؟

إن الطاق القائم على أعمدة يتعارض بنظري مع النحتية التي كنتُ أولِّدها في التكوينات المعمارية، ذلك لأنّه يمثّل وقوعاً لا أستطيع السيطرة عليه من جهة، و لأنني لم أتمكّن من استخدام الطاق على الأعمدة، مع المحافظة على الجمالية التي أصبو إليها من جهة أخرى. على أنّ المسألة ليست مجرّد إعجاب بطاق، و نقله كما هو كشكل إلى تكويناتي. بل المسألة أكبر و أعقد من ذلك. إذ تكمن المسألة في كيفية تكييف الطاق و صهره، لينسجم مع عمارة عصرية ذات طابع نحتي. كنت أتساءل: أي الطاقين لا يولّد قوة دفع في التكوين الجمالي؟ و عند تأملي في هذا التساؤل وجدت أن الطاق المستدقّ يولّد، في





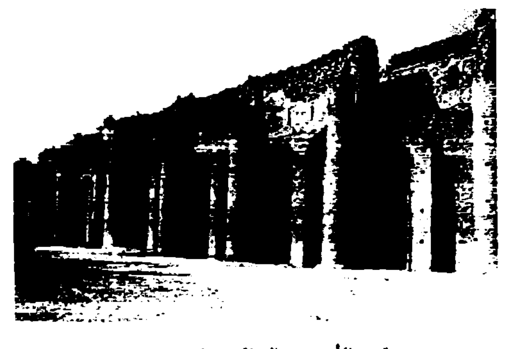
جدار جامع الخليفة المتوكل، سامراء، العراق، ٨٤٢هـ ٨٥٢م.

النقطة العليا المدببّة عند التقاء القوسين، قوة دافعة شاقولية عندما يكون مفرداً، و يولّد قوة دافعة أفقية عندما يكون متعدداً و متكرراً بصورة متوالية. هذه القوة الدافعة تتطلب معالجة معقّدة لم أكن قد تهيأت لها بعد. لذلك قررت أن أمارس في تكويناتي الطاق نصف الدائري لخلوه من مثل تلك القوة الدافعة ذات الاتجاه الذي يفرض نفسه بسبب صفة التحدّب للقوس تحدّب القوس الإنسيابي.

واصلت طوافي في أزقّة بغداد بصورة دائبة مستكشفاً باحثاً. و تكرّر تجوالي فيها حتى صرت أعرف فيها وجوه الأطفال اللاعبين، و أصحاب الحرف اليدوية العاملين. و اتّضح لي أنّ العمارة التقليدية البغدادية في جوهرها هي «عمارة جدارية»، حيثما وجد فيها الطاق ـ العمارة الجداريّة هي التعبير الذي استعملته آنذاك و الذي قصدت به أنّ الأطواق عندما تقع بتسلسل فإنها لا تولد من الجزء الفاصل بينها عموداً، أو في الأقلّ هكذا يتراءى لنا، بل يبقى هذا الجزء الفاصل و كأنّه مكمل للجدار الذي حدثت فيه الأطواق أصلاً. فالطاق فيها هو عبارة عن ثقب في الجدار أو سلسلة من الثقوب، و هو ليس ذلك التقوّس القائم على أعمدة. وعند وجود العمود فإنّه يحمل سقفاً مسطحاً، و ليس طاقاً كما هو الحال في الطارمات، و لا يكون العمود جزءاً من أطواق متسلسلة كما هو الحال في العمارة الرومانية و الأندلسية و النهضوية. إذاً، الطاق في العمارة البغدادية له خصوصيته، و العمود ليس هو بالعنصر الأساسي في هذه العمارة، بل إن العنصر الأساسي فيها هو الجدار، العمود إن وجد يلتصق بالجدار التصاقاً فيكوّن مسنداً أو الكتف، كما هو الحال في العمارة البابلية، ثم في العمارة الإسلامية في العراق، مثل ما هو موجود في جدار



جامع سامراء و في سور الأخيضر. إذاً، فالطاق في هذه العمارة هو ثقب في جدار، و ليس تقويسات في تسلسل طاقي.



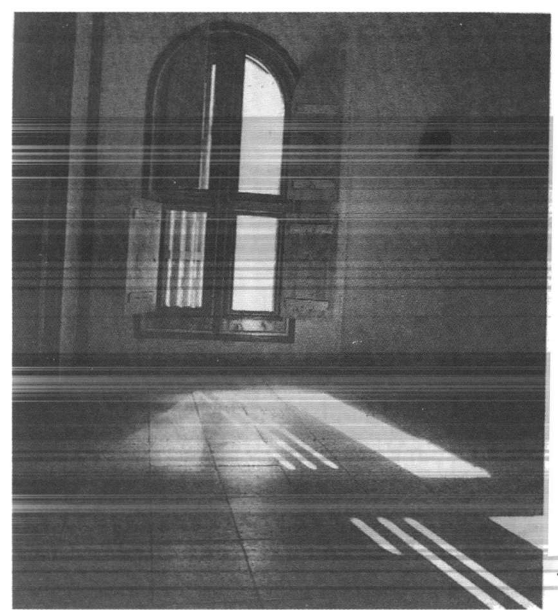
سور قصر الأخيضر، العراق، ٨٩٠ـ ٨٩١م.

حين طلب مني محمود عثمان أن أُصمِّم له داراً في الجادرية كان السكج الأول جاهزاً في ذهني. و هكذا استحدثت الطاق في تكويناتي لأوّل مرّة، في عام ١٩٦٥.

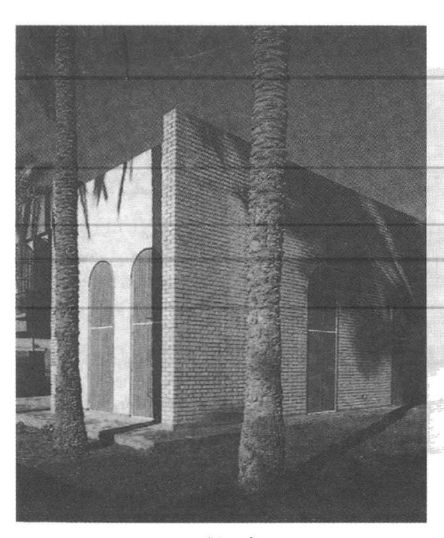
لم تكن لي تجربة سابقة في استخدام الطاق، سوى تمرين مدرسي عندما استخدمت الطاق مع العمود، لتكوين سلسلة أطواق، و عقود على الطراز النهضوي. أما التجربة الجديدة فهي طاق في جدار، و هو في نفس الوقت شبّاك، إنّ استخدام الطاق كشبّاك له خطوات تكوينية، و يجب أن يصاغ لكلّ منها حلّ مناسب. لذا قررت، في دار محمود عثمان، إلغاء ستائر القماش الداخلية و استخدام ألواح خشبية بدلاً عنها، ثم دهان الجدار من الداخل بالأبيض، لإبراز التباين بين لونَيْ الخشب الجوزي و الأصفر، و بين لون الجدار الأبيض، و بمسحة ذات عتق توحي بالاسترخاء. جرى التأكيد في الجدران التي تحوي فتحات الأطواق على أن تُقرأ كثقوب في جدار، و ذلك يجعل كل جدار في التكوين الخارجي مستقلاً أو موحياً بالاستقلال عن الآخر، بحيث يمكن قراءة الأطواق على أنها كائنة في جدار مستقل، لا في كتلة بنائية متراصة. لقد فكّرت في هذه التجربة طويلاً حتى اعتراني الإعياء الذهني. و لكنّي ما إن وضعت السكج الأول و لم يتعدّ تخطيطه سوى ثوانٍ حتى اعترتني النشوة التي لم تفارقني أياماً بل أسابيع.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠

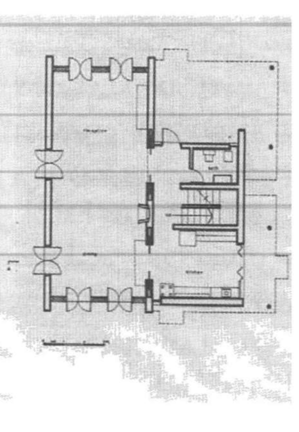




تفاصيل شباك من الداخل.



منظور خارجي.



دار محمود عثمان، بغداد، ١٩٦٥.
مخطط الطابق الأرضي.



الموقد

صالة الجلوس لدار محمود عثمان.



مكتبة
الفكر الجديد

الفصل السابع عشر

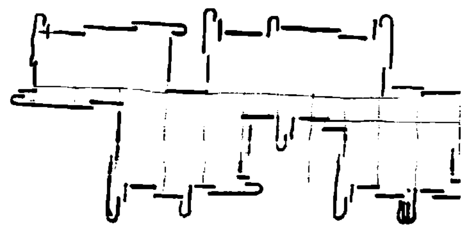
أزقّة بغداد

في تصميمي لدار عبد حسن العزاوي شعرت بأنني قد أقدمت على خطوة مهمة في التكوين النحتي، و ذلك في تصميم الشرفات، و علاقاتها بالمتاريس المقنطلة. و اعتراني نفس هذا الشعور كذلك في تصميم عمارة حصر التبغ، و ذلك في تمديد الجدار الناتئ و المقنطل ـ الجدار الطائر ـ و الذي حصر في الفضاء في ركن مستحدثاً بهذا فضاء مؤطّراً فعّالاً تتولّد فيه علاقات نحتية. في خلال فترة تصميمي لهذه العمارة كان تشييد دار العزاوي قد اكتمل، و بوجوده ماثلاً على الأرض تمكّنت أنْ أمعن النظر في العلاقات التكوينيّة التي حواها البناء، بل أكثر من هذا كنت أتلذذ بجماليتها، فأرجع إليها مرّة بعد أخرى، لأنّها حقّقت بنظري نحتية ذات طابع خاص. و قد أعجب بها كذلك بعض المعماريين غير العراقيين المقيمين آنذاك في بغداد حيث كانوا يتابعون تطوّر الحركة المعمارية في العراق. لقد اعتبر هؤلاء أنّ العراق تمكّن، و لأوّل مرة، و بقدر تعلّق الأمر بالعمارة المعاصرة، أن يحقق عمارة لها خصوصيتها.

في هذه النحتية كنت متأثراً بنحتية البروزات، و القناطل المتنوّعة، و علاقاتها التصادفية، و الموجودة في شرفات أزقّة بغداد.

على أنني عندما باشرت بتهيئة التصاميم لمسابقتين معماريتين إحداهما لعمارة مصلحة المجاري و التي تلتها عمارة غرفة تجارة بغداد، أخذت أراجع





عمارة حصر التبغ، باب المعظم، بغداد، ١٩٦٧. دراسات أولية

باحثاً متأملاً في تكوينات كلّ من عمارة مصرف الرافدين في السنك و عمارة حصر التبغ في شارع الجمهورية، **فوجدت أنني قد فقدت** في كلتيهما الأصالة و القوّة النحتية التي حقّقتها، و اتسمت بها مباني مدرسة مدينة الرشاد.

و إذا كانت نحتية دار عبد حسن العزاوي تنطوي على خصوصيّة معينة، فإنّ نحتيّتها في الحقيقة قد انحصرت في أحد جوانب الدار فقط، و كذلك الأمر في عمارة حصر التبغ حيث انحصرت النحتية في أحد الأركان ليس إلا، بينما نجد النحتية في مدرسة مدينة الرشاد قد تحقّقت بشكل عمّ جميع محيط التكوين. بعبارة أخرى جاء ذلك التكوين بمثابة كتلة نحتية، و تعمّ النحتيّة فيها الكتلة بكاملها فهي تبدو للبصر من جميع جهات محيط الكتلة.

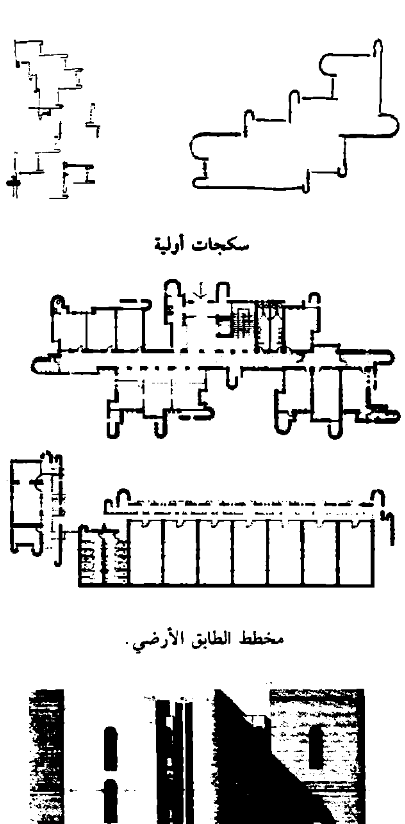
عندئذٍ أخذت أتساءل باستمرار: هل نحتيّة المدرسة في مدينة الرشاد قد اكتملت في الكتلة بأسرها، لمجرّد كون البناء في موقع مفتوح من جميع الجهات فلا تلتصق به أبنية أخرى من أي طرف من الأطراف، الأمر الذي ساعد في تحقيق النحتية في الكتلة بأكملها؟ كان الأمر عكس ذلك في عمارتي مصرف الرافدين و حصر التبغ، ذلك أنّ موقعهما في شارعين تتلاصق فيه الأبنية، بحيث أنّ العمارتين لا تبدوان للبصر إلا من جانبين فقط رغم كونهما مستقلين في ثلاثة أضلاع من الأربعة. لا شكّ أنّ استقلالية الموقع قد تساعد كثيراً في تحقيق التكوين النحتي في كتلة واحدة. لكنني اعتبرت هذا المنطق تبريراً لعدم الكفاءة أو عدم القدرة في التكوين النحتي، و إلاّ فكيف أمكن تحقيق النحتية في الجزء، أي في أحد جوانب دار عبد حسن العزاوي و في أحد أركان عمارة حصر التبغ؟ كنت أقول في نفسي إذا أمكن تحقيق النحتية في الجزء، فإنّ الأمر يتطلّب كفاءة أعلى لتحقيقه في الكلّ!



أم ترى هذا الضعف يعود إلى أنّ مصدر ما تأثّرت به هو في الأصل النحتية السائدة في أزقّة بغداد؟ إنّ نحتية الزقاق البغدادي قد تولّدت في أبنية لا يزيد ارتفاعها في الغالب عن طابقين، فهي إذن نحتية ذات صفات تكوينية و جمالية لا تجدي شيئاً إذا طبّقت على منشآت متعددة الطوابق.

أقول هذا و إن كان ثمة نحتيّة أخرى موجودة في أزقّة جدة و مكة و صنعاء، و لكلّ منها صفاتها الخاصة، لكنها تولّدت في منشآت متعدّدة الطوابق معدّلها ستة عادة.

كان عليَّ إذن، أمام هذه التساؤلات، أن أعيد النظر في موقفي من النحتية التي أعمل ضمن إطارها، و أن أكتشف المعوّقات التي أدّت إلى «المحدودية الزقاقية» في عملي، ثم اكتشاف السنن التصميميّة التي تحول دون الوقوع في هذا المأزق، كما ينبغي معرفة العناصر، أو التكوينات التي يجب ألا يفتقدها التكوين، حتى يناسب عمارة متعدّدة الطوابق تتلاءم مع المتطلّبات الحضرية المعاصرة من جهة، على أن يتّصف هذا التكوين من جهة أخرى، و في الوقت نفسه بمسحة



سكجات أولية

مخطط الطابق الأرضي.



مخطط الواجهة.



واضحة التأثر بالنحتية المحليّة. كان هذا فحوى التحدّي الذي وضعته أمامي سنة ١٩٦٥ عند الشروع في التهيئة لمسابقة عمارة مصلحة المجاري.

لكني أعود و أقول إن نحتيّة مدرسة مدينة الرشاد ليس لها خصوصية محلّية، أي أنها نحتية، جذور مؤثراتها كامنة في العمارة الدولية المعاصرة. صحيح أنّ التكوين جاء كتلة متكاملة، و لكنّه جاء بشكل و بعلاقات يمكن أن توجد في أي بلد أو في أي موقع، و جذوره ليست محلية. إنه تكوين تعوزه تلك العلاقات، و تلك السمة التي أضفت طابعها على ذلك الجانب الذي أشرت إليه في دار العزاوي.

على أنّه يجب التأكيد أنّ السمة التي منحت الخصوصية النحتية في هذه الدار لم تزل سمة لم تكتسب الجرأة التكوينية لتكسو الدار بأكملها و تجعلها كتلة نحتيّة نظيفة واحدة، كما كان الأمر في مدرسة مدينة الرشاد.

من هذه المطارحات الذهنية استنتجت جوهر المعضلة لقد اكتسبت دار عبد حسن العزاوي نحتية خصوصيّة، و لكنّها نحتية اقتصرت على جزء من الدار فقط. أما في مدرسة مدينة الرشاد فقد جاءت النحتية كتلة متكاملة لكنّها بدون خصوصية.

لم يكن موقع عمارة مصلحة المجاري في وسط مدينة بغداد فحسب، بل جاء الموقع مطلاً على التقاء شارع الجمهورية بشارع الجهاد في ساحة مضلعة و بالتالي فإنّ شكل قطعة الأرض المعدة للبناء هي غير مستقيمة الأضلاع و أحد أضلاعها يؤلّف ركناً للساحة العامة التي تطل عليها.

إنّ العاصمة بغداد مليئة بساحات تقاطع الطرق المدوّرة و المضلّعة، فلما بدأت حركة العمران في المدينة تمسّك البناؤون من معماريّين و غيرهم بشكل الساحات هذه، فجاء تشييد الأبنية عليها متطابقاً مع الأضلاع المستديرة أو المضلّعة فاتخذت العمارة ذلك الشكل المملّ الخالي من أي خيال، فابتليت حاضرة البلاد بسمة نابية للذوق، بل قريبة من البشاعة، لم يجر على تلك الحلول البنائية في تلك الأركان أي صقل أو تطوير منذ استحداث الساحات بموجب التخطيط الأوّل لمدينة بغداد من قبل أمانة العاصمة عند



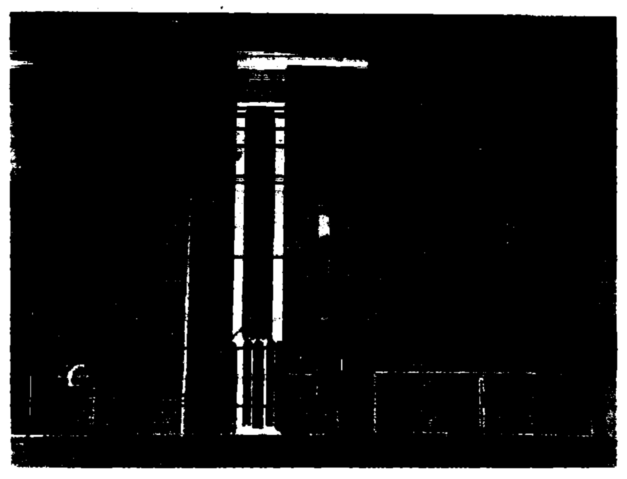
منظور خارجي، عمارة
انحصار التبوغ، بغداد

تشريع نظام الأبنية و الطرق قبل حوالي نصف قرن.

كنت في حيرة، و أنا أتأمّل كيفيّة صقل و تهذيب أضلاع ركن هذه العمارة عند تصميمها. و طالما تساءلت هل يوجد حلّ أو حلول تصميمية من شأنها أن تنقذ بغداد من هذا التكرار المملّ في الساحات، حلول تجعلنا نُريح و نستريح؟ قرّرت في هذا التصميم، كمحاولة لحلّ من الحلول، أن «أكسّر» الركن فأجعل منه فضاءً لا يتّخذ شكل الساحة المضلعة بل فضاءً تبرز فيه الجدران الممتدة و الطائرة في امتدادات و ارتفاعات و مواقع مختلفة، متنوّعة، و ذلك لتوليد حيّز مؤطر إيجابي في هذا الفضاء المستحدث، بعبارة أخرى استحداث فضاء يتحوّل إلى حيّز ذي وظيفة، و الوظيفة هي أن يملأ الحيّز نفسه بنفسه كحيّز بحدّ ذاته، و ذلك بعلاقات نحتية و بصورة تلغي



اللاعاطفية و اللامعمارية في شكل قطعة الأرض. و هذا «التكسير»، كحلّ، يلمّح إلى التخلّص من اللاجمالية الموروثة للسأم في الاستدارات و التضلّعات التي استفحلت و استحوذت على شوارع بغداد و على عماراتها، بحيث أربك التخطيط و الهيكل الإنشائي المشبّك، تلك العمارات التي استحدثت أشكالاً لا هندسية في أركانها، بسبب الاستدارة و التضلّع، ما أدى إلى أن تفقد أحياز هذه الأركان كثيراً من وظائفها المنفعية الإيوائية و الإسكانية، هذا فضلاً عن أن «كسر» الركن يلغي شوائب البناء و يجعله نظيفاً، و ذلك باستقطاب الشوائب و جمعها في الركنين المضلّعين لقطعة الأرض، و هكذا تستقطر الشوائب و الاعوجاجات و التكوينات و اللامعماريات هناك في هذين الفضائين، و بأشكال نحتية متناغمة، متوافقة.

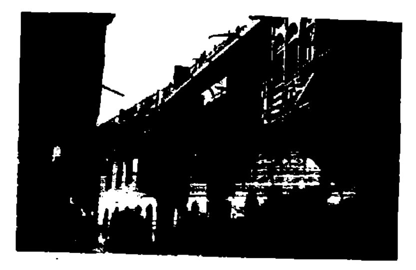


عمارة حصر التبوغ، بغداد

لهذا كان تكرار الطوابق المتشابهة في كل من عمارتي مصرف الرافدين و حصر التبغ هو الذي أدّى إلى فقدان النحتية فيهما. من هنا شعرت أنّ النحتية التي أبتغيها تحتّم ضرورة حجب التكرار في الطوابق، و ذلك بإخفاء العناصر المعمارية الدالة على المقاس و التي تشي به، كالشبابيك و الأبواب، و بذلك يمنح التكوين مقاساً نحتياً.

بعبارة أخرى يصبح المقاس للمبنى ككلّ غير محدّد بمقاس الإنسان،





زقاق في منطقة الكاظمية، بغداد.





تصاوير أزقة بغدادية.

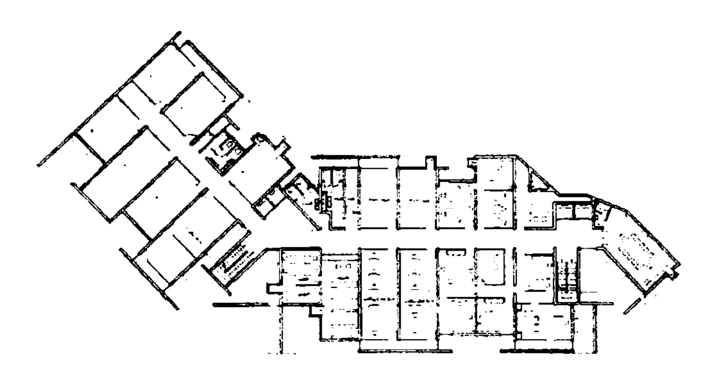
و ذلك بسبب إخفاء أو إلغاء العناصر الدالة على المقاس، كالشبابيك. و بهذا تصبح الجدران الناتئة عبارة عن ألواح نحتيّة غير دالة على مقاس، حاجبة خلفها العناصر المعمارية التي لا بدّ من وجودها لأسباب نفعيّة. هذه الألواح لا تكتسب مكانة نحتيّة فحسب، بل تصبح هي المكوّنات النحتيّة للكتلة. إنها ألواح قد فرزت بشكل هندسي بيّن، ذلك هو شكل المستطيل، و ترتفع هذه المستطيلات المتعددة بارتفاع العمارة حتى تمس متاريس السطح. و هي متنوّعة، نظيفة، و مبّسطة، و قد أخذت مكان الصدارة من التكوين. إنها سطوح شاقولية متفاعلة بعضها مع بعض، كما أنّها تتفاعل مع الفضاء المظلل خلفها.

لا يكمن وراء هذا الألواح بنظر العين العابرة سوى بعض العناصر



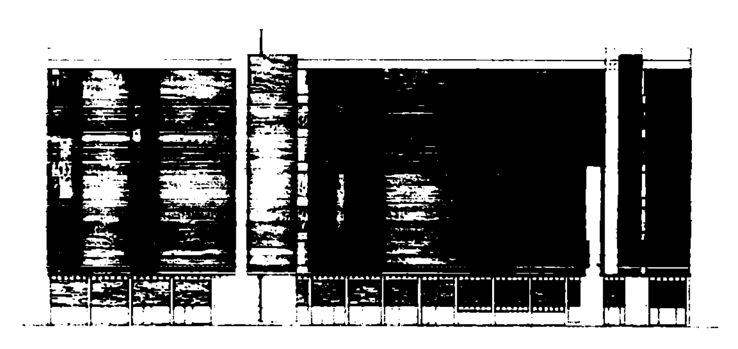
المتفرّقة في الأحياز المظلّلة، و بمواقع تصادفية، و بأشكال و أبعاد لا تدلّ مطلقاً على عدد الطوابق، بل و لا حتى على مقاس الهيكل العام للعمارة. لذا فإنّ الأحياز المظلّلة هذه تؤكّد صفاء التكوين و مظاهره الحضرية. أما بالعين الباصرة، المتريّثة، الممعنة التدقيق بأناة و عناية في الخلفيات المظللة، فستظهر أمامها تفاعلات قد تمركزت في ركنين يكونان قطبين هما اللذان تولّدا نتيجة التضلّع في شكل ساحة موقع المبنى. و لهذين الركنين ما يحاكيهما في هيكل الكتلة، فقد استحدثت فجوات أو أحياز مظلّلة في خانات شبك الهيكل الإنشائي، و جاءت هذه الفجوات بمقاسات متنوعة، سواء بارتفاعها أو عرضها أو عمقها، بل أكثر من هذا تضمّنت هذه الأحياز التي ولدتها الفجوات نتوءات تطلّ تارة على الخارج، و تارة على الداخل فتتفاعل هذه الأشكال في ما بينها، و بينها و بين الحيّز لتوّلد علاقات نحتيّة تحاكي تلك الموجودة في الفضاءين المؤطّرين في ركني المبنى. إنّ كلّ هذه العلاقات النحتية، و تفاعلاتها في الركنين، و محاكاتها في الفجوات الأخرى لم تكن سوى صدى لنحتية أزقة بغداد، و لكنّها قد نُظّمت ضمن مفهوم حضري صرحي في الكتلة التكوينيّة بأسرها.

عندما كنت أعمل في تصميم هذا التكوين، رجعت بذاكرتي إلى أكثر من عشر سنوات للوراء، و ذلك عندما تجوّلت في الوحدة السكنية



عمارة مصلحة المجاري، بغداد، ١٩٦٤. مخطط الطابق الثاني

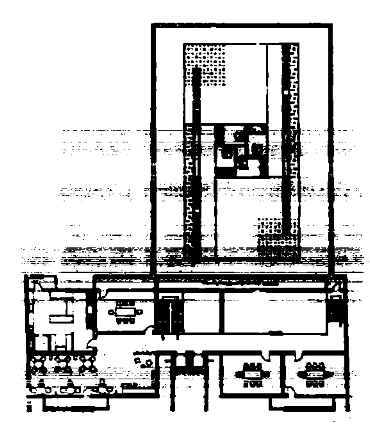




عمارة مصلحة المجاري، مخطّط الواجهات

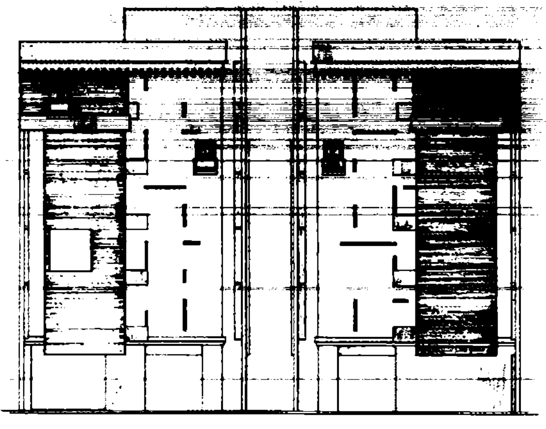
لكوربوزييه في مرسيلية. كان ذلك في السطح عندما شاهدت شبابيك أحد الأحياز و قد جاءت على نحو تصادفي، كان الغرض منه ليس جماليّاً فحسب، بل كذلك التمويه على المقاس. و أكثر من هذا جاءت أشكال الأحياز و الكتل الثانوية في السطح في ذلك التكوين بعلاقات نحتيّة، علاقات قريبة من المقاس الإنساني، علاقات نحتية بمقاس صغير، و لكنّها جاءت ضمن هيكل صرحي عظيم. أخذت بعد أن تذكّرت كل هذا، أرجع إلى مؤلّفات كوربوزييه، و إلى أعماله المعمارية الأخرى، فوجدت تطويراً لهذه السنن و النحتيّة في كنيسة «نوتردام دو او رونشام». الشبابيك و الفتحات متنوّعة الأبعاد و المواقع، و قد جاء ذلك لتمويه المقاس، لإضفاء نحتيّة صرحيّة على التكوين. إنّني لم ألحظ هذه السنن و المفاهيم التكوينيّة عند زيارتي للوحدة السكنية سنة ١٩٥٢، و لم أنتبه إليها عندما اطّلعت على مؤلّفات كوربوزييه في ما بعد، و لا عندما زرته في مكتبه بباريس سنة ١٩٦٠. أما الآن فقد أخذت أجد فيها فيضاً من الحلول للنحتيّة بمقاس إنساني يجري وضعها في صرحيّة ضخمة و تصادفية عمدية، غرضها التمويه على المقاس الإنساني ذاته. و قلت في نفسي عندئذٍ: إنّ كوربوزييه سيبقى دائماً هو المرجع.



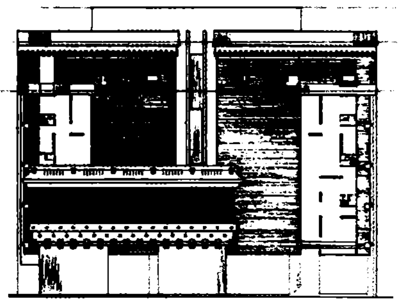




عمارة غرفة التجارة، بغداد، ١٩٦٤. مخطّط الطابق الثاني، يظهر فيه تصميم سقف القاعة الخشبي.



غرفة التجارة، بغداد
الواجهة المطلّة على النهر.



الواجهة المطلّة على شارع المستنصر.



و لكن ما هو التمويه على المقاس؟

إنّه عبارة عن صياغة مكوّنات التكوين، و ذلك بموجب أبعادها وعلاقاتها، على نحو أصبح معه التكوين العام للكتلة غير دال على حجم القياس الحقيقي لهذه المكوّنات، فلا يتمكّن الناظر أن يخمّن بسهولة و وضوح مقياس الأبعاد لهذه التكوينات، و ذلك لخلوّها من المؤشّرات القياسية. و بهذه الطريقة تتحوّل العناصر، نفعيّة كانت أم لا، إلى مكوّنات نحتية تفقد ذاتها النفعي أو القياسي لتصبح جزءاً من تكوين نحتي.

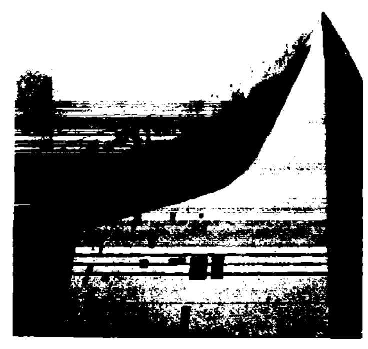
عندما كنّا نعمل لإكمال تصاميم عمارة مصلحة المجاري كانت الحماسة على أشدّها و استمر العمل حتى الدقائق الأخيرة من موعد التقديم للمسابقة. أخذت معي في سيارتي نوري الطباع، و كان يحمل مجموعة الرسوم. فلما وصلنا إلى مركز المصلحة في شارع السعدون قال لي و هو يهمُ بمغادرة السيارة، و بصوت خافت لكنّه واضح النبرات: «أستاذي، إن شاء الله هذه المرة نتوفّق!».

ابتسمت و لم أجبه. لكني قلت في نفسي متى؟ ربما إلى أن تتحقّق إحدى حالتين: انخفاض مستوى عملنا بحيث يصبح بالمستوى المعتاد و المقبول من لجان التحكيم، أو ارتفاع مستوى التقبّل المعماري فتقبل تلك اللجان الأعمال غير المعتادة و غير المتعارف عليها.

في تصميم بناية غرفة تجارة بغداد تمّ الكشف عن الجزء الأكبر من الجدار المرتدّ في واجهة شارع النهر، و على هذا الجدار تمّ إنزال الشبابيك الشاقولية بعلاقات تصادفية، و أضيفت إليها شبابيك مستطيلة أفقيّاً، و بهذه العلاقة بين الاثنين و هي العلاقة الناشئة عن إنزال الشبابيك على سطح الجدار باتجاهين معاكسين تحقّق التأكيد الواضح على تمويه المقاس. و بذلك أصبح حتى هذا الجدار المرتدّ، لوحة نحتيّة مضافة إلى اللوحة الأماميّة ـ أي الجدار الناتئ ـ لتتباين فتكمل و تتناغم مع بساطة هذا الجدار الآجري الناتئ. لقد تمّ في كلا الجدارين الناتئ و المرتدّ إنزال بروزات، أي شرفات، و هذه تتفاعل مع الفتحات الشاقولية و الأفقيّة و تعمل جميعها تحت ظلّ متراس



السطح و جزء من الطابق الأعلى المقنطل. هناك في الجدار الأيمن الناتئ فتحة مربّعة جاءت لتؤكّد تمويهية المقاس في هذا الجدار لأنّ أبعادها تتطابق مع ارتفاعات الطوابق.


كنيسة نوتردام، رونشام، كوربوزيه، ٥٠ـ ١٩٥٤

على أنه بالرغم من هذا التنويع في الجدارين، الناتئ و المرتدّ، فإنّ التصميم متماثل، يتوسّطه محور الخدمات الذي يبرز جداراه ليكوّنا فواصل شاقولية واضحة لا تقسم التكوين إلى قسمين متماثلين متوازيين فحسب، بل لتؤكّد شاقولية الحائطين «اللوحيين» الناتىء منهما و المرتدّ، بل و أكثر من هذا فإنّهما يخترقان متراس السطح المقنطل و يشطرانه كذلك إلى شطرين مستقلّين.

إنّ التكوين المعماري لكلا التصميمين لبناية مصلحة المجاري و بناية غرفة تجارة بغداد قد وضعا لإحداث نحتيّة تصادفية عمدية، و هي نحتية متأثّرة بتلك التصادفية الزقاقية غير العمدية السائدة في أزقة بغداد القديمة، لكنّها نُظمت بمفهوم متحضر حديث.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



الجزء الثاني




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الثامن عشر

غروب الفحامة

قبيل منتصف شباط (فبراير) ١٩٦٣ تركت العمل الوظيفي، ثم حُجزت أموالي، و منعت من السفر، و أحلت إلى لجان تحقيق مالية و قضائية. في الوقت نفسه، عُزلت زوجتي من عملها في الجامعة، و هكذا وجدنا أنفسنا في سعة من الوقت فجأة، كانت وفرة الفراغ فرصة لوضع منهاج للمطالعة. ذهبت إلى جبرا إبراهيم جبرا و معي قائمة بعناوين الأدب المعاصر، و طلبت منه الإشارة إلى الأعمال المهمّة منها، و كذلك اقتراح نماذج من أعمال الكتّاب البارزين. فتوفّرت لديّ قائمة طويلة ذهبت بها إلى كريم مكنزي صاحب مكتبة مكنزي، و طلبت منه استيراد المجموعة. عند وصولها باشرنا أنا و بلقيس بالتهامها التهاماً في منهج قراءة مكثّف، هذا إضافة إلى مطالعاتي في تاريخ و جماليّة العمارة، و في الفنون التشكيليّة.

في الوقت نفسه كنت أذهب إلى الفحامة بعض أيام الأسبوع للإشراف على زراعة و تطوير البستان العائد للعائلة. كان يصطحبني في عملي و تجوالي هناك وكيلنا عبود الموسى، الذي يناديه الجميع بكنيته «أبو حاتم». العمل مع «أبو حاتم» كان مِلذاً جداً لي. فهو مستقيم إلى حدّ الإفراط. كنت أشعر معه كأنّني أمام شخصيّة خرافية تقف بلا حراك على سدّة الفحامة، و هو يتأمل باشمئزاز، المارين عن اليمين و عن الشمال، غير عارفٍ سوى صفتين بلغتا حدّ التجريد المطلق: السكوت عند الاستحسان، و النطق بكلمة



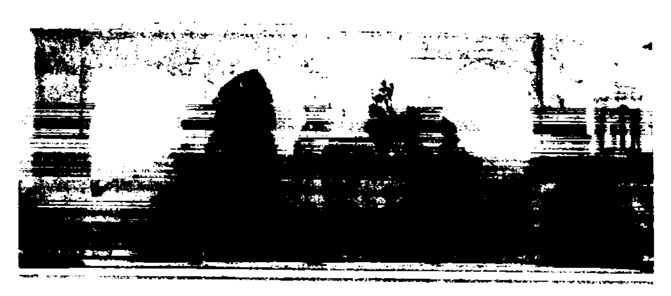
واحدة فقط عند النفور: «باطل». كلمة واحدة تتردّد على لسانه: باطل، باطل، باطل، كأنّها قرع طبلٍ رهيب، كلّما احتجّ على سلوك الناس.

كنت أجلس في وسط البستان على جذع نخلة ساقطة أطالع في كتاب، و استغرق في المطالعة، بينما يقوم أبو حاتم بتوجيه العمل فارضاً شخصيته باحترام على الجميع. و كان أحياناً ينتظرني بسكوني، و لا يقطع عليَّ استغراقي، فإذا عاتبته لِمَ لم ينبّهني قال: شفتك متونّس.

كان تعمير البستان تجربة جديدة لي. تجربة في التعامل مع عناصر عضوية أشاهد فيها بتماسٍ مباشر التكوين و النمو و التطوّر. و في الوقت عينه أصغي لأقاصيص «أبو حاتم» الكثيرة، لكنها مقتضبة، عن حياة سدة الفحامة، و مسلسلها المتنوّع من الرجولة و الشهامة و الكرامة إلى الخداع و السرقة و الغدر. فأصبحت أتوق إلى جو الفحامة توقاً شديداً. و صرت أعرف نباتاتها و طيورها و أهلها. فأخذنا، أنا و بلقيس، نزور الشاطئ أيّام الأحد لتناول غداءنا هناك، و كان أبو حاتم يرافقنا. فلمّا أقبلنا على نهاية الربيع، و بدأ الحرّ يشتدّ، طلبت منه أن يقيم لنا سقيفة نستظلّ تحتها. فأصبحت الفحامة كالمأوى الرفيق، أهرب إليه، للتخلّص من العمل المهني، و من مراجعة الدوائر و من حضور لجان التحقيق. كان الشاطئ جميلاً كلّما كنّا نحن هناك.

ثم مضى ما يزيد عن أكثر من سنتين قبل أن يسمح لي بالسفر إلى خارج العراق. كانت أول سفرة لنا إلى مدينة القدس. ذهبنا بالسيارة أنا و بلقيس و صديقنا محمود عثمان، و وصلنا القدس بعد الظهر. بعد استراحة قصيرة زرنا في أول المساء جامع الحرم الشريف. كانت تلك هي زيارتي الأولى لذلك الموقع الفريد و بعد التجوال في أزقّة ضيّقة كنّا نسرع في السير، لكي ندرك المكان قبل موعد غلق الأبواب. دخلنا إلى دهليز طويل، مهجور، مظلم، ثم فجأة أطللنا على ساحة واسعة يمتدّ أحد أضلاعها نحو الأفق السابح بشفق الأصيل، ساحة ذات مستويات عدة في الارتفاع، و قد رصفت بحجر أبيض، ساحة نظيفة، هاجعة. طفنا فيها، و نحن لا ندري إلى أين نتّجه، فكلّ موقع منها مطلٌ على منظرٍ خلاب.





أقواس قائمة بانفراد في ساحة المسجد الأقصى بالقدس، ٦٨٥ـ ٦٩٢م.
تصوير كامل الجادرجي.

في ذلك الفضاء الشاسع تناثرت الأبنية، فولّدت بينها أحيازاً و فضاءات هادئة مرصّعة بالمباني أو العناصر الصغيرة[١]. و فجأة و نحن نتجوّل فإذا بسلسلة من الأطواق في وسط الساحة تسمّر نظري. أطواق في جدار يقف منفرداً فهو ما تبقى من خرائب سحيقة القدم، و في أسفله سلّم يؤدي إلى قبة الصخرة. لم أتقرّب من السلم، بل مكثت مأخوذاً أتأمل أطواقه الجليلة، و شعرت بهزّة تعتريني، لم يهزني مثلها في السابق كيان معماري البتّة. وقفت منذهلاً. كانت قبة الصخرة بعيدة أمامي في المرتفع، لكن شعوري خمد نحوها، أو بالأحرى أشتعل شعوري نحو الطاق اشتعال الجمر المستعر حتى أصبحت زيارة قبة الصخرة شيئاً يمكن تأجيله، لدقائق، أو لساعة، بل و حتى إلى الغد، و هو ما حدث فعلاً. فقد بقيت مع الطاق أنظر إليه تارة من بعيد،

---

(١) الحيز هو السطح الذي يتحدّد بأشياء مادية، طبيعية، و صنعية و يحيط بها الفضاء من جهة أخرى. له صفتين، الأولى: الفسحة التي تملأ القسم الأعلى من الحيّز و المحددة بنفس المقوّمات المادية التي تحدّ الحيّز. الثانية: التي تمتدّ ابتداء من خارج الحيز، و لا تتحدد بمقوّم معين، أو بامتداد معيّن، ذلك لأنّ امتداده إلى الخارج مطلق.
وفي الإنجليزية، تعبّر كلمة Space عن كلتا الدلالتين.
فان ألف الحيّز ـ أي حيّز ـ موقعاً لمعاش فرد معين، في حالتي ركوده أو حركته، فإنّه يصبح بالنسبة له مكاناً. تتولّد الصفة الذاتية للمكان، كحصيلة إلى التماس الحقيقي مع مقوّمات الحيّز، من جهة، و مع الألفة البصرية من جهة أخرى.



و تارة أخرى من قريب، ثم أحاول مرّة ثالثة أن أنساه، ولو لبرهة لكني مع ذلك أرجع إليه. كان الغروب بارداً، عذباً، ساكناً، و كان الطاق الأبيض فريداً، نظيفاً، مزهوّاً بالحجر الذي نحت منه. بقيت أتلفّت في الأحياز المحيطة به، متجوّلاً بتوءدة إلى أن حان موعد إغلاق الأبواب، فعدنا أدراجنا. لكنّي أعدت الكرة ببصري نحوه من العتبة أنظر إليه و إلى الأرض المتناظرة معه، و عند مرورنا ثانية بالدهليز المظلم لم نسرع الخطى حتى وجدنا أنفسنا في أزقّة القدس القديمة.

بعد عودتنا إلى بغداد، و عودتنا إلى زيارة الفحامة، و إلى تناول الغداء شعرت كأنني اكتسبت حنيناً سلفياً نحو الشاطئ. و لما حان الغروب هناك ذات مساء شعرت أنّ له سِحراً خاصاً لا بد من التعرّف إليه، عندئذٍ قرّرت تشييد مأوى لنا هناك على شاطئ الفحامة، و قلت في نفسي: لا أريد غرفة، ولا أريد قلعةً أو «ڤيلا»، و لا أريد رحبة لوقوف السيارات، بل الذي أريده شيء كالمأوى نلجأ إليه[٢]، كلما أردنا أن نعتزل بغداد و مَنْ فيها، و أن نعتزل ما بها من قبح العمارة و الأثاث الـ«ستيل»[٣]، و العمل المهني المُمّل، و فوضى الشوارع، و اتساع الحفر التي أهملتها الخدمات في الطرقات، و زجاج الأبنية المغبّر، و الوجوه المكفهّرة، المتجهّمة، و استغراب عامل محطة البنزين عندما أقول له: شكراً. و كان دوام مكتبنا الاستشاري آنذاك في فترة بعد الظهر فقط، و لم يكن في المكتب مَنْ يتفرّغ للعمل غيري، لذا

---

(٢) التعرف على العناصر القائمة الموجودة في الموقع، كالشجر و النهر و الأبنية و الساقية، و ما إلى ذلك، أشياء لازمة لتوليد الألفة بين الفرد و الموقع. و تؤلّف هذه الألفة بدورها لازمة مسبقة يكتسب بموجبها الموقع صفة الحيّز أولاً، و من ثَمّ يصبح مكاناً، بعد أن يكتسب قيمة الرضى و الاستحسان و التعلّق من قبل ذلك الفرد. و بهذا يصبح المكان مقوّماً لهوية شخصية الفرد.

(٣) تدلّ هذه الإشارة على الأثاث البيتي من طراز «الستيل». تعرّف بعض العراقيين، و الضباط خاصة، على هذا الطراز عند لجوئهم إلى مصر هرباً من حكم عبد الكريم قاسم إنّه طراز راجٍ لدى الطبقة الوسطى بمصر. قام هؤلاء العراقيون بنقل ذلك الأثاث إلى بغداد، و سرعان ما أصبح طرازاً شائعاً ببغداد تنشده مختلف الطبقات. ليس هذا فحسب، إنما بات هذا الطراز رمزاً إلى مقام اجتماعي مرموق.



رأيت من واجبي جباية أجور المكتب أثناء الدوام الرسمي في مختلف الدوائر. كنت أراجع هذه الدائرة و تلك، فتتطلّب المعاملة الواحدة عشرات التواقيع و العديد من اللجان. كان الأمر يستغرق أشهراً، بل في بعض الحالات أكثر من عشر سنين قبل تسلّم الأجور. كنت أراجع الدوائر و معي كتاب دائماً، فأجلس إما في غرفة المكتبة، و أحياناً قرب الساعي عند باب حجرة في الممرّ، و بينما أنا أنتظر المعاملة لتنتقل من مرحلة إلى أخرى كنت أقرأ في كتابي و أسجّل ملاحظاتي عليه، و أرسم سكجات و أضع مبادئ تصميمية على ورق كرتون قُصّ خصيصاً لهذا الغرض، فكنت أحمله على الدوام في جيبي أو في طيّات الكتاب. كنت أريد أن أنسى هارباً من منظر الكاسحة «البلدوزر» و هي تهدم، و تجرف أمامها أبنية معاصرة لا إنسانية، أو لفتح شوارع «حضرية» مزعومة[٤].

كنت أريد أن أتخلّص من كل هذا، و أن أفزع إلى ملاذٍ يعيد لي صفاء النفس، فأقف فيه وقوف جياد صافنات عند طاق أشبه بطاق القدس[٥].

---

(٤) الإشارة هنا إلى الكاسحات (البلدوزر) التي استخدمت في هدم البيوت التحدارية ببغداد. ففي حين كانت السلطة يومذاك تنادي بالالتزام بالتراث و التقاليد، سواء عن طريق الإذاعة أو التلفزيون، أو الصحف، كانت الكاسحات في الوقت نفسه تجتث الأبنية التراثية التي هي ـ بلا شك ـ تؤلّف مقوّماً أساسياً في الحفاظ على المعالم الحضارية و التحدارية في القطر.

(٥) المكان هو موقع معاش الفرد (و المعاش هو العيش المدرك).

يأخذ المكان صفات عدة، تتكيّف كلّ منها بظروف معاش ذلك الفرد في مختلف مراحل نموه و نشوئه. مكان الطفولة، كالدار أو موقع نشوئها، و ما يرتبط به من مقومات اجتماعية كالقرية و المدينة، المحلّة، أثاث الدار و مزروعاته و غيرها من الفعاليات الاجتماعية كالمناسبات و الأعياد و الطقوس و المراسيم و غيرها، الثابتة منها و المتحرّكة و التي هي في تماس حقيقي مع كيانه الجسماني و النفساني. يؤلّف هذا النوع من المكان مقوّمات أساسية لتكوين الهوية الشخصية لذلك الفرد. يرجع سبب ذلك، إلى أنّ هذه المقوّمات و الأشياء هي التي كانت في تماس حقيقي مع إدراكه خلال مراحل نشأته الأولى، و الحرجة في دور التكوين.

إن مكاناً مثل هذا، يصبح بالنسبة لذلك الفرد، بؤرة في مخيّلته يمتدّ منها شعاع يرجع إليه الفرد، في توقيع و ربط مختلف المواقع الأخرى التي يتعرّض إليها و يواجهها في معاشها ليومي اللاحق من حيث علاقاتها البعدية و الشكلية و النفسية، و يقارنها



أجل، كان ذلك الطاق هو هاجسي على الدوام. فمنذ أن تعرّفت عليه، و أنا أعرّج إلى القدس في أغلب سفراتي التي أقوم بها إلى أوروبا، فأمكث في فندق يقع على تلّ[٦]، و يطلّ على قبة الصخرة و على الطاق من بعيد، فأتأملهما سويعات، و أنا بين الصحو و الغيبوبة، و أعيد الكرة عند أقفالي راجعاً من أوروبا إلى بغداد.

و بدأت أخطّط المأوى. فماذا كنت أريد؟ و ما هو الذي كنت أريده منه؟

أردت مأوى في معزل عن المدينة بل حتى في معزل عمّا وراء سدة

بصفات بؤرة الإشعاع، أي مكان الطفولة الأصل. و تؤلّف هذه المقارنات اللاحقة و المتكرّرة و المتواصلة التي يقوم بها الفرد في كلّ مواجهة جديدة و لموقع جديد المجال الإدراكي الذي يقوم بموجبه، و من خلاله، بتقييم واقعه المعاش الآتي مع ذلك في المخيّلة و الذي يتعلّق بالطفولة و ما هذا إلاّ وسيلة للإدراك و التعرّف على موقعه في واقعه المعاش ـ أي ما هو موقعه في مراتب الطبقة، المقام، الفئات و غيرها من النظم الاجتماعية بالمقارنة إلى ما كان عليه في السابق، و بخاصة أوان الطفولة. الموقع، إذن، إن اتخذ صفة المكان بالنسبة للفرد، فإنه سرعان ما يصبح مقوّماً للهوية الشخصية، بحكم كونه اكتسب صفة البؤرة التي يقوم ذلك الفرد عن طريقها بتقييم موقعه في المجتمع المعاش.

في هذه الحالة يسعى الفرد لحماية المأوى الذي اتخذ منه لنفسه مكاناً يرجع إليه و إن كان هذا الإجراء يتمّ في مرحلة لاحقة في نمو الفرد. و على هذا يعتبر هذا الفرد أي اقتحام خارجي للمأوى من قبل فرد غريب اغتصاباً غير مقبول، و تدنيساً للمكان.

يرجع سبب هذا الموقف في وقاية المكان، إضافة إلى ما تمّ بيانه أعلاه، إلى ضرورة حياتية تخصّ الحدودية المأمونة، و هي الحدود التي تؤمّن المجال البعدي الذي يحيط بالكائن الحيّ و الذي يؤمّن له عيشاً مريحاً و آمناً سواء من جنسه أو من الأجناس الأخرى.

يدرك الحيوان هذا المجال البعدي، و يدافع عنه، و يتمتّع بعيش مريح طالما آمن بوجوده. بالإضافة إلى ذلك يمنح الإنسان، هذا المجال قيماً من عندياته، بما في ذلك مزاج الحنين السلفي.

- الحنين السلفي Nostalgia.
- مزاج Disposition.
- مزاج الحنين السلفي Nostalgic disposition.

(٦) Intercontinental Hotel, Jerusalem فندق أنتركونتنتال ـ القدس.



الفخامة. أردت أن أحوّل الغروب هناك من كآبة توديع الشمس إلى جذل استقبال الليل، من حزن الألوان الداكنة، إلى فرح التنوّع و التعدّد و التجديد. بل كنت أريد، معاً و في الوقت نفسه، أن يقف الزمن هناك. إني كلّما وجدت نفسي مستمتعاً بعمل فنيّ، أو بمجالسة صديق، أو بتأمّل شيء جميل، أحسست بلهفة تتوق إلى توقّف الزمن لتستمر النشوة إلى ما لا نهاية. أنا أدري أنّها نشوة لا بدّ أن تنتهي لكنّي أخادع نفسي عساها تدوم. أردت من هذا المأوى أن آوي إليه، فتمتدّ النشوة فيه امتداداً لا يوقفها إلا الزمن و حكمه العتيد، أردته ملاذاً تتولّد فيه النشوة عارمة فتوقف الزمن إلى حين، إلى أن يوقفها الزمن بدورانه المحتوم.

و لكن ما هو الموقع؟ ما هي مكوّنات الفخامة؟

يتدرّج المنظر نحو جرف الشط، و يكوّن هذا التدرّج امتداداً شاسعاً يزرع عادة بالمحصولات الفصليّة. فالشاطئ منخفض. و المنظر تحدّه جنوباً جزيرة في النهر كأنّها تحجب بغداد، و تحدّه شمالاً رؤوس الأشجار العالية الخضراء من البستان المجاور. و أمام الناظر إلى ضفة النهر الأخرى موقع الغروب. إنه بالذات منظر السقيفة و موقعها.

موقع الغروب من هنا يقع ضمن قوس، يتطاول بامتداد الموسم من الشتاء إلى الصيف. فما هو المحور الطبيعي لهذا المنظر؟

عندما صمّمت نصب الجندي المجهول كان عليَّ أن أقرّر ساعة وقوع التكليف أيهما أنتخب محوراً للتصميم: شارع السعدون بين الساحة و بغداد، أم شارع السعدون ممتدّاً من الساحة جنوباً. ليس امتداد هذا الشارع على جانبي الساحة امتداداً مستقيماً بل منحرفاً. قرّرت حينئذٍ أن يكون المحور هو الشارع الأول، من دون أن ألتفت إلى أن الشارع الثاني قد فقد بهذا القرار علاقته الصرحية بالنصب، كما فقد النصب إظهار تمثاليته، و كيانه الصرحي من كلا الجانبين. بعبارة أخرى أصبح النصب لا يتوافق في محوره مع الشارعين الرئيسيين اللذين يصبّان في الساحة، ففقد بذلك صرحيته، لأنّ تصميمه كان محورياً، جاء المحور مكوّناً مهماً في صرحيته. و أذكر أنني،



عندما صعدت منارة جامع الشهيد لأصوّر النصب من الأعلى بعد مدة من إكماله، تأملت في مسألة المحور، ذلك لأنه بدا لي من ذلك المرتفع الشاهق أن محور النصب غير متوافق مع محور الشارعين بشكل جليّ مما يسجّل عيباً معمارياً. و قلت في نفسي: لو أتيحت فرصة تصميم النصب لمعمار أكثر اقتداراً مني، فلربما كان قد وجد حلاً أنسب لمعضلة عدم تطابق المحورين. لهذا كانت مسألة إيجاد الحلول المناسبة لموضوع المحور تراودني طيلة تلك الفترة. فقرّرت أن أعالج محور الفحامة على نحوِ آخر، بل عزمت أن أولّد محوراً أجعل منه مسألة(٧).

فما هو المحور الطبيعي لمنظر ذلك الموقع في الفحامة؟

المحور في الفحامة هو الغروب. و هو ذلك الخط الذي يحدث أي الخط

---

(٧) **المحور** هو ذلك المجال، أو الخط، أو المسلك الذي يربط نقطتين، أو موقعين أو قطبين، أو بؤرة المكان مع موقع آخر، و هو ذلك الخط الذي يحدث و يربط علاقة مادية أو معنوية بينهما.
المحاور نوعان: **الأول**، محاور طبيعية ثابتة في مواقعها نسبياً، فهي بهذا تكتشف، و بالتالي تمنح قيمة، **الثاني** محاور مصنّعة أي تصنع صنعاً، و من ثمّ تمنح قيمة، سواء أكانت قيمة حقيقية أم مفترضة. و كمثل على ذلك: المحور الجغرافي للأرض، فهو المجال الطبيعي الذي تدور حوله الأرض، و هو الذي يمتد بين القطبين الجغرافيين الشمالي و الجنوبي، و يوصلهما. و كذلك المحور المغناطيسي، فهو المجال الذي يربط العلاقة المغناطيسية بين القطبين المغناطيسيين: الشمالي و الجنوبي، إنّ هذه المحاور الطبيعية، تكتشف في البداية، و من ثم تمنح قيمة علمية و عملية و خيالية.
يؤلف الخط الفاصل الذي يماثل بناء ما محور الترابط و محور العلاقات بين مختلف عناصر ذلك المنشأ. و على هذا المنوال، تؤلف المسالك الرئيسية في المدينة، أو الربط بين مدينتين، محوراً بالنسبة إلى سكان المدينة الذين يجدون في هذا الترابط، أو في هذه العلاقة أهمية ما تخصهم. و هناك محاور مفترضة، تكمن في مخيّلة الفرد، أو في مخيلة المجموعة ككل. فتلك المحاور، إنما تستحدث بعد أن يمنح هؤلاء، قيماً لموقعين، أو لقطبين، أو لعناصر الترابط بينهما، و ذلك لتوقيع كيانهما الجسماني و الذاتي بين مختلف العناصر التي تؤلف القطبين و ما بينهما. مثلاً: يؤلف المسلك بين المسكن و المعبد محوراً مفترضاً، بالنسبة للفرد المتعبّد، بينما يؤلّف شباك الحبيبة و ساحة القرية محوراً مفترضاً آخر لدى ذلك الفرد المتيّم، إن كان الشباك مطلاً على الساحة، و كان ذلك العاشق يعمل في تلك الساحة. توقيع، Locate.





منظور رجعة الجلوس/الحرم، و الجدار العمودي.

الوهمي الواصل بين غروب الشمس و الموقع. لكن نقطة الغروب نقطة دينامية، متحرّكة، تتغيّر عند مغيب كلّ يوم على مدار الفصول، فهي تقترب من الشمال في الصيف و تقترب من الجنوب في الشتاء. لكن ابتداء عمليّة غروب الشمس هي ليست مجرد نزول قرص الشمس وراء الأفق، إنها عملية تتحدد بموقف إدراكي، إذ يقوم إدراك المرء بتحديد موقع للشمس في السماء قبل الغروب و بعد العصر، عندما يقرّر المرء لنفسه أنّه قد حان الموعد الذي ينعته بدء الغروب، و هي تلك الدقائق المضببة المتراوحة بين العصر و الغروب في أمتٍ تتموّج فيه الألوان.

الجدار العمودي/الشاقولي.

إذاً يجب أن يمتدّ المحور من منتصف الموقع إلى منتصف القوس الذي أمام الموقع في السماء، و هو قوس حركة الشمس المبتدئ من التهيؤ للمغيب في وعي الإنسان، و المنتهي بأقصى نقطة الغروب.

فكيف يتمّ تثبيت خطّ المحور هذا؟

لقد تم ذلك بإقامة جدار موازٍ للشط فيمتد خط المحور من منتصفه بزاوية قائمة. في هذا الجدار الأفقي سلسلة من الأطواق أما بقية المنشآت لهذا المأوى المتنائي عن كلّ شيء فهي ضربات ماكنة الماء القريبة و النائية[٨].

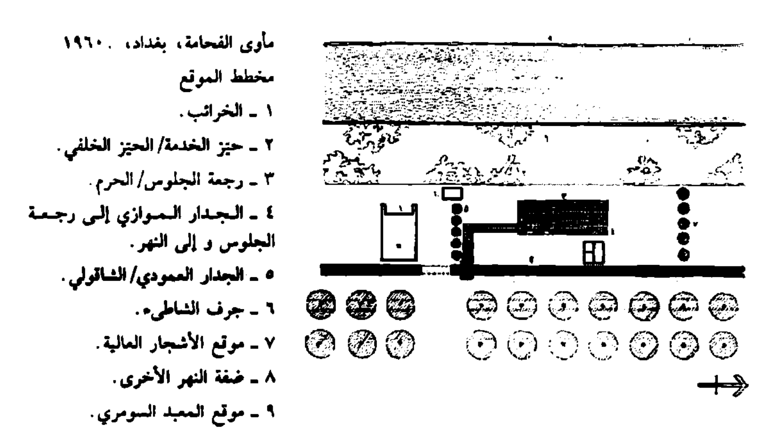
أقيمت أمام هذا الجدار الأفقي المثقوب بالأطواق سلسلة من الأعمدة موازية له، و سقّف الحيّز بين الجدار و الأعمدة بالقش، فأصبح رحبة للجلوس و الاسترخاء، بموازاة الشط، و بزاوية قائمة مع المحور. و هذه الأعمدة كان عمي، رؤوف الجادرجي قد جمعها فوضعتها في الملاذ رمزاً للحنين. أعمدة قديمة بتيجانها كانت قد حالت ألوانها، فاكتسبت صفة العتق[٩]. لكنّها لم تكن كافية العدد، إذ احتجت إلى عمود إضافي، فلم أقتن أو أصنع عموداً تقليدياً شبيهاً لها، لأنه سيكون كالجسم المتطفّل المسيء، و سترفضه المجموعة الأصيلة، بل قررت تصميم عمود حديث مع تاج حديث، رمزاً للمعاصرة و للتوافق بين القديم و الجديد.

---

(٨) **تؤلّف** تداعيات الأحداث و الأشياء المتغيّرة و المتحرّكة، على جدار عند الغروب، و كذلك صوت الماكنة، بعيداً أم قريباً، و الطيور المهاجرة و الحائمة، و برودة المساء و سكونه، تؤلّف مقوّمات يتعامل معها الفرد، و يكون على تماسّ معها و بهذا يحوّلها بدوره إلى قيم يضيفها على مقوّمات الحيز.
تداع ـ ترابط Association (انظر المعجم الفلسفي ص ١٠٠).

(٩) **العتق**: هو القيمة التي يمنحها الفرد، أو تمنحها المجموعة، على التغيير الحاصل في الكيان المادي للشيء بسبب القدم، و مرور الزمن، شريطة أن تكون صفات التغير مقبولة، أو مستحبة. العتق في الإنجليزية ageing له دلالات كثيرة منها ـ يحيل Fade ينضج Mature يينع Mellow و من بين صفات العتق هو غشاء العتق، في الإنجليزية Patina.





مأوى الفحامة، بغداد، ١٩٦٠.
مخطط الموقع
١ ـ الخرائب.
٢ ـ حيز الخدمة/ الحيز الخلفي.
٣ ـ رجعة الجلوس/ الحرم.
٤ ـ الجدار الموازي إلى رجعة الجلوس و إلى النهر.
٥ ـ الجدار العمودي/ الشاقولي.
٦ ـ جرف الشاطىء.
٧ ـ موقع الأشجار العالية.
٨ ـ ضفة النهر الأخرى.
٩ ـ موقع المعبد السومري.

كما أقيم جدار آخر موازٍ للمحور بزاوية قائمة مع الشط، و هذا الجدار الشاقولي، يؤكّد محور الغروب لأنّه بنفس الاتجاه و الموازاة، و يقع إلى جنوب الجدار الأفقي. و هو مثقوب بأطواق قدسيّة.

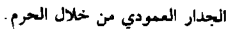
بعد الدخول يجد المرء نفسه أمام النهر و السماء، و هما إطار لوحة الغروب، و هو لا يرى في الجرف المقابل سوى بناء بعيد يخلو من المعالم المعماريّة، و لعلّه سقيفة مكان ضخّ الماء، لكنّه يبدو كالمعبد السومري في كتلة طينية خالية من النوافذ تنبعث منها بين حين و حين نفثات من الدخان فكأنّه دخان القربان، فيتصاعد متباطئاً بين سعف النخيل الكثيف و يتحوّل بتعرضه لأشعة الشمس من دخان قائم متماسك نفّاث، إلى دخان فاتر متفكّك، سرعان ما يتموّج مبيّضاً إلى أن يتلاشى فوق السعف البعيد منفصلاً عن قمة الشجر تحته. و بما أنّ أطواق الجدار جاءت بمقاس كبير بالنسبة إلى إبعاد الجدار لكنّها لم تزل تقرأ كأطواق في حائط، إذ أنّ المسافة بين طاق و طاق لم تصغر بحيث تُقرأ الأطواق كأعمدة. و بذلك أصبح الإيقاع المتولّد في الجدار ذا قوة دافعة تنطلق قافزة في اتجاهي الامتداد لتملأ الفراغين. الخطّ المستقيم المنظور و غير المنظور المار بالجدار الأفقي له وظيفة أخرى، هي تأكيد عزل البستان عن الحرم، ذلك العزل الذي استهلته الساقية ثم الجدار الشاقولي فالحيّز الخلفي، و بهذا تكاتف كل هذه العناصر



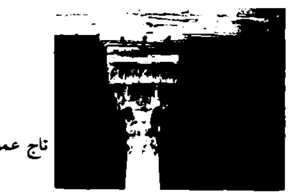
في تكوين مترابط لأداء هذه الوظيفة.

و هكذا تنشأ كذلك علاقة توليد متبادل فيصبح المنظر العام الكائن في الطبيعة جزءاً من المنظور الخاص الكائن في إطار إنساني، و يصبح المنظور جزءاً من الطاق و الجدار الأفقي جزءاً من الأفق، و بذلك يندغم حيّز الاسترخاء بالمنظور الطبيعي، إذ يصبح الغروب مكملاً لاستراحة النفس، **فالغروب بما فيه من زوال تدريجي للشمس و من ضيائها الذي يلعب دوره** في تطوير الأمت[١٠] المتدرج لألوان الجدران، و بواطن الأطواق و امتداد الظلال المتزايلة، كما تلعب دورها الطيور البيضاء العائدة من فوق الخرائب إلى الأعشاش، و كذلك أوبة الطيور الصغيرة السوداء إلى البستان، و توقف أصوات مكائن الماء.





الجدار العمودي من خلال الحرم.



تاج عمود تحداري.

(١٠) **الأمت اصطلاحاً**: جاء معناه في المورد كما يلي:
ظل من الفرق، أو فارق دقيق لا يكاد يدرك في اللون أو المعنى. و يعبر عنه بالإنجليزيّة بـ**Nuance**.



كذلك الجدار الشاقولي. فهو أيضاً سلسلة من الأطواق لا تحمل ثقلاً و لا تقوم بعمل نفعي. الطاق هنا يرفض العمل، كما رفض طاق القدس و هو لا ينوي غير المتعة بشعائر الحفاوة، لأنّه يقوم باستقبال الزائر بعد عبوره الساقية، ثم يدلّه أولاً نحو الشطّ، و هو أوّل ما يظهر له في مستهل الاستقبال و قد حجب عنه موقع المأوى الحسن، و بعد ذلك يقوده خطوات حتى يجد الزائر نفسه في الحيّز الواصل، ثم في الحيّز ما بين الخربة ـ الكفشكان و السقيفة، ثم يتركه، و قد انفتح أمامه الموقع و المنظر كلاهما بكامل تكوينهما و رونقهما و اتساعهما و تداخلهما.

بصيصاً ينمّ عن لمحة لبعض معالم التكوين، و بشكل غير مترابط. و لهذا الجدار خاصية متميّزة، فهو صغير الحجم و متوافق مع الطبيعة، و قد فقد بهذا التوافق كثيراً من شكله الأطواق بسبب تصاعد النباتات و التفاف الشجيرات حوله وقد ملأت فراغات الطيقان، و هكذا فإنه قد جمع الأضداد، ففيه قوة دافعة تعزل العالم الخارجي، ثم إنه يوجّه السير و يسهم في شعائر الاحتفاء بالقادمين، و هو كذلك يشير إلى المحور(١١). إنه في الوقت نفسه

---

(١١) يميل الفرد إلى اعتبار موقع معاشه المفضل أو المواقع المفضلة بالنسبة إليه، إن كانت محلاً من نحو الطفولة أو موقع سكناه لاحقاً، قريته أو مدينته، وطنه أو قطره، الموقع المفضّل، يؤلّف مركز عالمه المدرَك، بل بؤرة الكون بأجمله بالنسبة إليه. و من هذا الموقع يقوم الفكر بربط مقوّمات هذا العالم و يمنحها القيم. إذ يتم ربط هذه المقومات و تقييمها في المخيلة الذاتية، لا التواقع الحقيقي لها و الترابط في ما بينها. فيصبح كل منها بعد هذا، محمّلاً بصفات يمنحها لها ذلك الفرد و يشحنها بها ـ و ذلك بالقدر الذي لا يتمتّع هذا الفكر بموقف موضوعي عقلاني من عالمه المعاش و بالقدر الذي لا تتطابق الخصائص الحقيقية للأشياء، الجامدة و الحيّة، مع الصفات التي في مخيلته.
يؤلّف هذا الوسط أو المركز بؤرة يتمّ من موقعها قياس تواقع أشياء العالم المعاش خارج هذه البؤرة و ذلك بقياس بعدها عنه، أو مدى تشابه صفات الأشياء التي يواجهها الفرد خارج هذه البؤرة، أو تفاضلها عنها، مع تلك التي فيه و التي تؤلف مقومات البؤرة ذاتها.
لذا يمنح الفرد أهمية بالغة إلى الأماكن المفضلة بالنسبة إليه، كمكان الطفولة، أو الوطن مثلاً، إذ تؤلف صفات هذه الأماكن، أو البؤرة، و الأشياء التي تتضمنها مقومات لتكوين هوية الفرد.



مثقل بخضار البستان، في حين لم يثقل الطاق، الحرّ، في صحن الجامع الكبير في القدس بأيّ شجر، إلا أنهما كليهما لا يمسّهما بناء آخر، فكلاهما راكد، الأول ضخم الجسد في مدينة صغيرة و مقدّسة، و هو ناصع البياض و من الحجر و الثاني أفقع من الآجر، الأول في خطر في مدينة القدس و الثاني واقع في مكيدة غدرٍ في الفحامة. إذاً الفحامة ملاذ، له ثلاث مكونات هي الشمس و المنظور و أطواق الجدران، و تتفاعل جميعها لتكوّن المأوى الذي نفزع إليه.

كل هذه العناصر، الجدار الشاقولي و الأفقي و الخربة ـ الكفشكان و خطّ الأعمدة و الأحياز المتعددة بصفاتها السلبية أو الإيجابية، و ما انقلب منها من السلبية إلى الإيجابية بحكم القوى الدافعة و الماصّة للفراغ، إنّها كلّها قد حققت لكل منها ذاتية خاصة بها و موقعاً نحتياً فعّالاً في فضاء ينداح عند الغروب، و لها أيضاً مواقع فعّالة تنسجم مع عناصر الطبيعة، فعالة لأنها تحدد و تبرز و توظّف العناصر الطبيعية، و بهذا التفاعل بين المجموعتين السلبية و الإيجابية يتحوّل المنظور من تراكيب طبيعية سلبية إلى عناصر احتضنتها العمارة فانصهرت فيها، و بهذا تكوّن الحرم الآمن، حرم ليس للإسكان و لا للعمل، و لا لمنفعة ما و إنما فقط لإشباع عاطفة لا تصبو إلا للزمن السرمدي، و قيمة المتعة ذاتها.

و لكن!

أبلغني أخي نصير في أواخر سنة ١٩٦٨ أنّ رغبة بعض المسؤولين الملّحة في هدم مأوى الفحامة قد تحقّق، و قامت الكاسحات الضخمة العائدة لمحافظة بغداد بإزالة الموقع، بل و حتى الأرض التي مكث عليه الموقع سنوات، لكنّها سنوات لا تحصى بإحصاء التاريخ، أو بعدد السنين، بل تعد بأزمان لا متناهية، لا يحددها سوى مجرى النهر الدائم.

أبو غريب، أيار ١٩٨٠



الفصل التاسع عشر

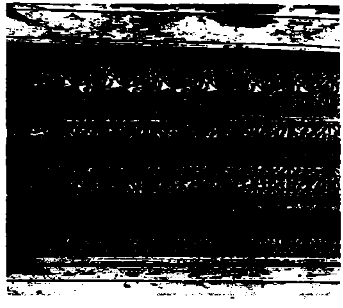
الأرائك الاعتباريّة

لم يكن في العراق قبل الحرب العالمية الأولى تقليد بالمعنى الصحيح في صناعة الأثاث بموجب طراز معين سواء بالمفهوم الأوروبي، أو بالمفهوم السائد في الوقت الحاضر. ذلك لأنه لم تظهر حينذاك متطلبات اجتماعية لاستحداث حرفة الأثاث كما نعرفها الآن، أو كما بدأ الغرب يعرفها و يطوّرها منذ بداية عصر النهضة، إذ أخذ الأثاث آنذاك يتحرر من عمل النجار العقاري[1]. كانت حرفة النجارة العقاريّة، قبل هذا العهد، تشمل صناعة العناصر النجارية في المبنى بما في ذلك السقوف و الشبابيك و الأبواب و تغليف الجدران و الأثاث الثابتة منها و المتحرّكة على حد سواء. إذ كان الجزء الأكبر من الأثاث متّصلاً بالجدران أو مكوّناً جزءاً منها كالخزانات و

---

(١) (في معجم المصطلحات العلمية و الفنية و الهندسية، يرد ترجمة Carpentry النجارة و كلمة Joinery النجارة التركيبية).
الترجمة هذه لا تدل دلالة دقيقة على المعنى، فالتركيب يرد في كلتا الحرفتين، لذا لجأت إلى مصطلحي النجارة الأثاثية و النجارة العقارية.
النجارة العقارية: في الإنكليزية Joinery هي الحرفة التي تقوم بنجارة مختلف العناصر الثابتة و المتحركة في المنشأ، حتى عصر النهضة ـ كالشبابيك و السقوف و الأثاث ـ حيث انفصلت عنها حرفة جديدة مستحدثة و هي النجارة الأثاثية و التي تخصصت بصناعة الأثاث عامة.
النجارة الأثاثية: في الإنكليزية Carpentry حرفة وليدة عصر النهضة تخصصت بصناعة الأثاث.





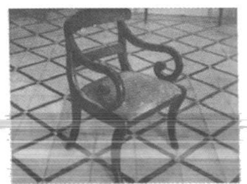
أمثلة على النجارة العقارية التحدارية.

الأسرّة الثابتة. و عندما كانت هذه تنفصل عن الجدار، فإنّها تظلّ قطعاً ثقيلة الوزن، و قليلة الحركة كالطاولات و الكراسي.

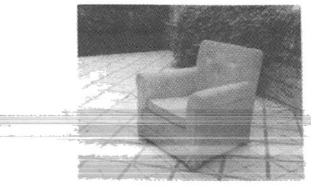
كان نطاق الأثاث في بغداد قبل الحرب العالمية الأولى مقتصراً بوجه عام على قطع قليلة، لا تتعدّى الخزانات الثابتة، و هي عبارة عن ارتداد (رازونة) في الجدار تجعل منها النجارة العقاريّة مكاناً للحفظ، و بعض القطع القليلة الأخرى المحدودة الحركة كالمهد «الكاروك» و كرسي المغسلة و كرسي «الحِب» و غير المحدودة الحركة «كالتختة» و رحلة القرآن.. إلخ. فإن و جد أكثر من هذا لدى بعض العائلات البغدادية الميسورة، فإنها كانت مستوردة و يكون اقتناؤها و استعمالها متأثراً بأساليب معيشة الجالية التركية الحاكمة في العراق آنذاك. كانت تلك الجالية تستورد الأثاث من الخارج بنوعيها الأثاث المنزلي و الأثاث المكتبي. و لم تكن تلك العائلات البغدادية لتقتني إلا بعض القطع القليلة التي قد لا تتعدى السرير و مائدة الطعام و كراسي الطعام، فضلاً عن استيراد صناديق الخشب الهندية لحفظ الملابس و غيرها و كانت تعتبر في الدار زينة و منفعة معاً.

كان تأثيث البيت يعتمد في الأساس على الفرش الأرضي المتضمّن البساط و السجّاد، ثم الفراش و المنادر بمختلف الأحجام و الأنواع لمختلف الأغراض و المنافع. يضاف إلى ذلك تختة الجلوس الخشبي مع مندر، و المناقل، و الصناديق الخشبية المختلفة الأنواع و الأحجام، و منها ما هو مستورد و منها ما هو مصنوع محلّياً. يمكن القول إذن إن الأثاث، الذي يعكس أسلوب المعيشة البغدادية السائدة في تلك الحقبة الزمنية، هو أثاث يجوز نعته بالقرفصائي، ذلك أن أسلوب المعيشة نفسه كان أسلوب الجلوس القرفصائي.

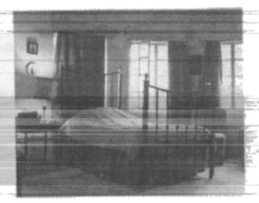




مقعدان مستورادان، دار ناصر الحاني.



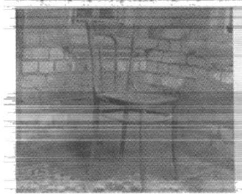
طاولة من استيراد أوروزدي باك في دار محمود عثمان.



سرير مستورد.



كرسي و طاولة في دار غانم الصفار، إنتاج محلي في الخمسينات، بموجب تصاميم مستوردة.



كرسي مستورد، حسب تصميم «ثورنت».

بعد دخول الإنجليز إلى العراق أدخلوا معهم الأثاث المنزلي و المكتبي بجميع مفردات الأثاث، و ملحقاته و أنواعه في دورهم الخاصة و في نواديهم و كذلك في الدوائر العامة و الخاصة. مع العلم أنّ الدوائر الحكومية في العهد التركي كانت مؤثّثة إلى حدٍّ ما بالأسلوب الأوروبي كذلك. و قد بدأ العراقيون بعد الحرب الأولى يؤثّثون بيوتهم تدريجياً متأثّرين بأسلوب المعيشة الجديد الذي دخل مع الإنجليز و هو ما يمكن نعته بالأسلوب المقعدي على الضد من الأسلوب القرفصائي فبدأ الأثاث المقعدي يتغلغل في البيوت العراقية، جنباً إلى جنب مع الأثاث القرفصائي.

بضغط من هذا المطلب الجديد نشأت في بغداد حرفة جديدة هي حرفة النجارة الأثاثية إلى جانب الحرفة القديمة التي انبعثت منها و هي النجارة العقارية. و تطوّرت حرفة النجارة الأثاثية متأثّرة بعوامل كثيرة قد يكون من أهمها:

ـ استيراد أثاث المكاتب العامة و الخاصة، و كانت هذه في الأغلب إنجليزيّة الصنع.



- استيراد الأثاث المنزلي، و بخاصة للدور المستحدثة في أواخر العشرينات و أوائل الثلاثينات، و هي الدور التي شيّدت في الضواحي الشمالية و الجنوبية من بغداد نتيجة نزوح الأسر الموسرة إلى هناك. كان ذلك الأثاث في الأغلب من الصنع الفرنسي: دقيق الصنع، من خشب «مهاكوني»[٢] المدهون بالأسود، مرصّع بقطع خزفية ملوّنة، مع قطع من المرمر فوق الطاولات، أما الكراسي و الأرائك فكانت كذلك سوداء اللون، و ذات قماش مخملي جيّد.

- التأثيث الإنجليزي لنوادي الإنجليز، و دور الاستراحة لسكك حديد الحكومة العراقية، و تشمل الكراسي و الأرائك المريحة المكسوة بالجلد الطبيعي أو الصناعي الجيّد، و كذلك الكراسي المريحة ذات المقعد المصنوع من الخيزران.

- استيراد «كاتالوغات»[٣] التأثيث.

بذلك تمكّن النجار الأثاثي العراقي، و بمساعدة زبائنه، من إنتاج أثاث معاصر مستمرّ التطوّر. و قد جرى ذلك بمؤثّرين رئيسيين: **أولهما** استيراد عيّنات من الأثاث الأجنبي، و **الثاني** التعرف على الأثاث و الأذواق الأوروبية عن طريق «الكاتالوغات» المصوّرة.

و ما أن حلّت الحرب العالمية الثانية حتى كانت صناعة الأثاث و أساليب المعيشة المقعدية تتطوّر تطوّراً سريعاً، و لكنّه تطوّر محصور بفئة معيّنة من الناس. لقد بدأ الأثاث يتأثّر بالأشكال الحديثة الشائعة في أوروبا. و كان يزامن ذلك تطور آخر متوافق معه يجري في ملبس تلك الفئة المعيّنة من الناس، و مأكلها، و أسلوب معيشتها عامة، مع تفهّم لوظائف الأثاث، و أصول استخدامه، و ما شاكل ذلك، سواء لدى الزبائن أو لدى النجارّين الأثاثيين. على أنّه و إنْ كان التطوّر مقصوراً على فئة من الناس، إلا أنه كان

---

(٢) **المهاكوني، من الكلمة الإنجليزية** Mahogany.

(٣) **كاتالوغات، تعبير شائع من الكلمة الإنجليزية** Catalogue و هو البيان المصور. (المصدر: المورد طبعة ١٩٨٨).




تخت تقليدي.

له تأثيره العام، و لو أنّه تأثير يتضاءل بدرجة طردية مع ما في المجتمع من تقسيم طبقي يصل إلى الشرائح الدنيا.

و يرجع ذلك التطوّر المزدوج في الأثاث و المعيشة إلى أسباب كثيرة، لعلّ من أهمّها:

- وجود معماريين و مهندسين أجانب و عراقيّين أسهموا في التعريف بالأثاث الأوروبي، وأساليب صناعته، و استعمالاته.

- عودة مجموعة من الطلاب العراقيين بعد حصولهم على شهادات دراسيّة عليا من الجامعات الغربية أو من مصر و لبنان فأخذوا عند رجوعهم يمارسون الأثاث المقعدي الحديث.

- وجود جالية تعليميّة و غيرها من الأوروبيين و العرب، و بخاصة الجالية التعليمية المصرية و اللبنانية في بغداد، و بعض مراكز الألويّة الأخرى التي تمارس استخدام الأثاث الغربي.

- انتشار مجلّات التأثيث الأوروبية و الأمريكية.

- تزايد حركة سفر العائلات العراقية إلى لبنان و مصر وأوروبا و تعرّفهم على أساليب معيشة غربية.

- مشاهدة التأثيث الحديث التقليدي في العالم عن طريق الأفلام السينمائية.

- تأثيث دور الاستراحة التابعة لسكك حديد الحكومة العراقية و كان اهتمام هذه المؤسسة بالتأثيث كبيراً، وذا مستوى جيّد سواء أكان ذلك في التصميم أم في الصنع. كما أنّها أدخلت الصناعة الأنبوبية في التأثيث خلال الحرب العالمية الثانية، و كان ذلك عملاً متقدّماً في ذلك الوقت حتى بالمقاييس الأوروبية. هذا فضلاً عن اهتمام مؤسّسات أخرى بالتأثيث كمديرية



الموانئ العامة التي كانت مثلاً قد كلّفت مصمّمين إنجليز بتصميم قسم من فندق الميناء في العشار، و بالذات غرفة الطعام فيه، فهي بتصميمها و طابعها تشبه تصميم مطاعم شركة «لايُنز» في لندن.

- النوادي الإنجليزيّة أو النوادي التي تحت تأثيرها كنادي العلويّة.

في خلال تلك الحقبة الزمنية أخذ الأثاث القرفصائي يتلاشى تدريجياً، و خصوصاً في بيوت الأسر التي انتقلت إلى دور حديثة في الضواحي. فقد استحدث الصالون «الهول» لغرض جلوس العائلة، الذي يفرش عادة بالكراسي و بعض الأرائك و المناضد. و كان الطابع العام لتأثيث تلك الدور، يجاري التطوير الحاصل آنذاك في الأثاث الأوروبي، بغية تبسيطه. غير أنّ ذلك إنْ يجري باختزال بعض العمليّات الإنتاجيّة بما في ذلك استعمال المواد، الأمر الذي قلّل من مستواها بالمقارنة مع العيّنة الأوروبية. أما الصنع و انتخاب القطع فيتّصفان بالتوسط بين الجودة و الرداءة، ذلك التوسّط الخالي من الطابع المتميّز، لكنه ممتزج بصورة متوافقة مع بعض قطع الأثاث التقليدية التي جرى عليها شيء من التطوير، و أهمّ تلك القطع التخت. فقد هُذِّب شكله، حتى اكتسب شيئاً من مظهر الأريكة الغربية كما كُسي بالأفرشة المغطّاة بالكتان الأبيض أو الملوّن. و صارت هذه التخوت تستعمل، إضافة إلى «الهول»، في الطارمات و الحوش القديم، كما أنّ استعمالها انتقل إلى الحديقة في الصيف، و إلى غرف الاستقبال نفسها، لتكملة الأثاث القليل الذي دخل حديثاً إلى دور الضواحي، فضلاً من بيوت مركز بغداد. و هذا التطوّر في التخت كان أعمّ لدى الطبقة الوسطى منه لدى الطبقة العليا في المجتمع، و لا سيّما عند المتعلّمين في أوساط الطائفة المسيحية. و بما أنّ التطوّر في اقتناء و استعمال الأثاث قد تمّ بتريث تدريجي، فقد تمكّن الزبائن و النجارون معاً من الإسهام في خلق ذوق له صبغة الانسجام، و إن لم يكن الأثاث متّسماً بذوق رفيع، إلا أنه مع ذلك كان مهذّب المظهر.

لقد كان من الطبيعي، بسبب الانفتاح الذي حصل في التطوّر الاجتماعي بعد الحرب العالمية الثانية، و بسبب الاتصال المتزايد مع الغرب،



أن يتطوّر الأثاث في العراق عموماً و بغداد على وجه الخصوص. لكن هذا التطوّر كان بطيئاً بل متعثّراً سواء في مستوى الجودة أو في التوافق مع أسلوب المعيشة. و يعود ذلك لأسباب اجتماعية كثيرة منها تسرّب الأثاث الأوروبي الحديث في أوساط اجتماعية لم تكن متهيّئة التهيّؤ الكافي للمعيشة المقعدية، و منها الفوارق غير المتدرّجة في الثروة التي كانت من عوامل نشوء ظاهرة معيّنة، هي غرفة الاستقبال المقفلة التي لا تفتح إلا بالمناسبات، و هي تحوي إثاثاً لم يكن اقتناؤه لأسباب منفعيّة أصلاً، بل لأسباب اعتبارية. و قد أدّت هذه الظاهرة إلى عدم ممارسة استخدام الأثاث ممارسة يوميّة، و الممارسة اليوميّة هي وحدها التي تؤدّي إلى التعرف على الأثاث و التأصّل في استعماله، في حين أنّ عدم الممارسة يؤدّي كعملية متبادلة، إلى أن يجري الاقتناء بصورة غير مستندة إلى معرفة أصيلة و ممارسة فعلية، فيصبح الاقتناء بالنتيجة اعتبارياً، و ليس منفعياً. و قد سببت هذه الظاهرة انخفاضاً ملحوظاً في المستوى الذوقي للتأثيث.

خلاصة القول، إنّ أسباب الظاهرة المذكورة، تعود إلى عوامل كثيرة، منها اللاتدرّج في اقتناء الأثاث الحديث، ممّا يؤدّي إلى اللاتدرّج في ممارسة استخدام الأثاث، فينشأ عن ذلك عدم توافق في التعايش مع الأثاث، و التلذذ به، كحاجة نفعية لإشباع متطلبات أسلوب معيشة معيّن، كما ينشأ عن ذلك أيضاً عدم التعرّف على مقوّمات صنعة الأثاث من الخشب و القماش و الصبغ و النقش.. إلخ.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ اللاتدرّج الزمني في التعرف على الأثاث، قد أدّى إلى انعدام التمتّع بالأثاث من النواحي الفنيّة و العاطفية معاً. ذلك لأنّ الأثاث يكتسب على الأخص ناحية عاطفية عندما ينتقل من جيل إلى جيل في الأسرة الواحدة، أو عندما يرتبط بشخص ما، أو حادث ما، له أهمّية عاطفية أو تاريخية لدى المالك الأصلي.

لا سيما و أنّ المعرفة بالشيء تسبق التمتع به، أو تكون ملازمة له.

ثمة نواحٍ أخرى أدّت إلى نشوء ظاهرة إغلاق غرفة الاستقبال، منها أنّ



للأثاث قيمة شرائية نسبية كبيرة، ممّا يجعل الحفاظ عليه من عوادي الزمن أمراً ضرورياً، فضلاً عن حمايته من الاستعمال الخشن أو المتواصل. ثم إنّ استعمال الأثاث يتطلب أسلوباً للمعيشة لم يقبل به المقتني بعد، و إن كان قد قبله فإنّه لم يتدرّب عليه التدريب الوافي، الأمر الذي يؤدّي إلى عزله عن الحياة اليومية، باعتباره حاجيات اعتبارية ليس إلا، و لا يعرض إلا في المناسبات.

هكذا كان الوضع الأثاثي في العراق عامة حتى ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨.

و استمر ذوق التأثيث يراوح بين الأحسن و الأسوأ نسبياً. و في هذه الفترة تفاقم أثر منع استيراد الأثاث الأجنبيّ، و تأثيره في التأثيث عامة، و لعلّه تفاقم و لم يتزايد إلا بسبب مرور الزمن.

أثاث مستورد من قبل أوروزدى باك.

إن منع الاستيراد منذ ما قبل الثورة بحوالي ربع قرن قد أدى إلى عزل النجّار الأثاثي الخشبي، و كذلك الزبون، عن التعرف عن طريق العيّنة الفعلية على الشكل الكامل للأثاث الحديث و فنون صنعها. و هذا بدوره أدّى إلى الإبتعاد التدريجي عن مواكبة التطور الجاري في العالم الغربي في حقل التأثيث لدرجة ما. و كان من نتائج هذا الابتعاد ظهور التزييف في نقل الشكل، بسبب عدم توفّر العينة الفعليّة، و الاقتصار في النقل على أساليب ليست كفيلة بأن يكون الاستنساخ عن الأصل أميناً، ما أدى إلى انخفاض في مستوى الاستنساخ، و إلى إحداث أشكال أثاثية قبيحة و نابية نتيجة التحريف السقيم في النقل، ذاك التحريف الذي لا يستند إلى معرفة أكاديمية في فن الأثاث، و لا إلى ممارسة وافية في الأثاث المقعدي الغربي.



إن الخذلان الذي أصاب تطوّر الأثاث في العراق، و هو خذلان أصبح واضحاً للعيان، قد حفّزني على إنشاء معرض «أيا» كما حفّز شركة المخازن العراقية[٤] على صناعة أثاث جيّد، و قد أتاح تأميم الشركة الأخيرة في صيف ١٩٦٤ الفرصة لقيامها بدور مهمّ في هذا المجال. فقد كانت فيها شعبة للأثاث أصبحت تتهيّأ بعد التأميم لأخذ المبادرة في هذا الحقل نظراً لزيادة الطلب المفاجئ. ذلك أنّ الدوائر الحكومية لم تعد تتحرّج من اقتناء الأثاث من شركة هي بذاتها مملوكة للدولة. و أدّت زيادة الطلب و شراء الدوائر من الشركة أثاثاً حديثاً و جميلاً إلى تشجيع شعبة الأثاث فيها لزيادة إنتاجه و تحسينه، و توفير كفاءات عالية فيها، خصوصاً و أنّ الشعبة كانت بإشراف السيدة سعاد العمري[٥] التي لها خبرة غير قليلة في شؤون الإدارة المنزلية. صادف مع نشوء هذا التطور أنّ أثاث أغلب الدوائر الحكومية كان قد أصبح عتيقاً و بحاجة إلى تجديد. فلمّا رفع التحرّج عنه بشأن الاقتناء من شركة المخازن فقد توالت

---

(٤) **شركة المخازن العراقية**، اسمها آنذاك أوروزدي باك ـ و هي شركة فرنسي مؤسّسها مصري الأصل، اسمه عمر أفندي، و كان المحل يدعي باسمه عند تأسيسه في منتصف الثلاثينات، بشارع النهر، بغداد. انتقل بعدها المحلّ إلى منطقة سيّد سلطان علي بشارع الرشيد و أطلق عليه اسم أورزدي باك. و في أوائل الستينات اشترت المحل عائلة فتاح باشا و أصبح السيّد علي حيدر الركابي مديراً عاماً للمحل، و السيدة سعاد العمري معاونته (٦٠ ـ ١٩٦٨).
أممت الحكومة العراقية المحلّ، ١٩٦٤، و أصبح له فروع بالبصرة و الموصل و كركوك، ثم أنشئت له فروع كثيرة بعد عام ١٩٦٨، و صار اسمه شركة المخازن العراقية.

(٥) **سعاد أرشد العمري** (١٩٢٠ ـ) ولدت بالموصل و درست ببغداد و اسطنبول و فرنسا وإنكلترا. أصبحت نائبة فرئيسة جمعية الهلال الأحمر، ٤٤ـ ١٩٥٩، ثم نائبة المدير المفوض لأورزدي باك، ٦١ـ ١٩٦٤، فمعاونة المدير العام للمنشأة العامة للمخازن العراقية (أورزدي باك بعد التأميم)، ٦٤ـ ١٩٦٨، و عضوة مجلس إدارة المخازن العراقية، ٦٤ـ ١٩٦٨، و عضوة مجلس إدارة مصلحة المعارض ٦٤ـ ١٩٦٨، و عضوة مجلس إدارة مصلحة الخياطة، ٦٤ـ ١٩٦٨، ثم مدير عام مصلحة الخياطة، ٧٠ـ ١٩٧٣، فمستشارة في ديوان وزارة التجارة، ٨٠ـ ١٩٨٦.
تميّزت في سعيها إلى تطوير طرائقية الإنتاج و تحديث التصاميم و تطويرها، أينما عملت.

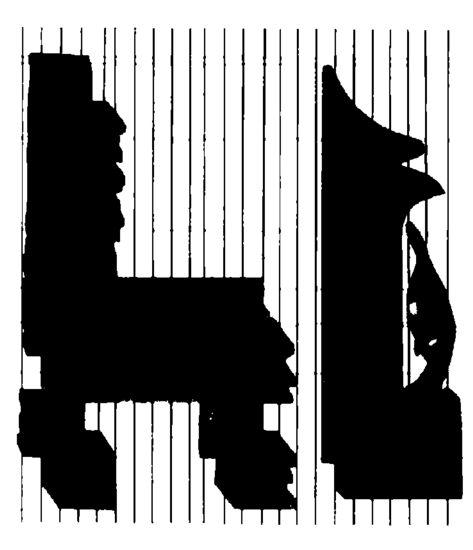


طلبات التجهيز على الشركة، و تزامن ذلك مع الرغبة بالتحديث، و مع الشعور بضرورة حقيقية لتغيير النوعية، و الاتجاه نحو الجديد.

هكذا عمّ الأثاث الحديث الدوائر الحكوميّة، و كذلك في البيوت الخاصة.

و أصبحنا نجد في بغداد، لأوّل مرة بعد عقود عدة من الركود، أثاثاً جيّد الصنع و التصميم و يضاهي في شكله، إلى حد بعيد، الأثاث المصنوع في أوروبا، لأنه في الحقيقة كان نتيجة لعملية نقل أمين عن «كاتالوغات» دانماركية خاصة، و الأمر الذي ساعد في مثل هذا التطوّر كان استيراد الأقمشة الأثاثية الجيدة ذات التصاميم الحديثة، و ذلك من قبل شركة المخازن نفسها.

في مثل ذلك الوضع اعتقدت، و ربما كانت سعاد العمري تعتقد كذلك، أنّه إذا ساهمنا نحن و غيّرنا في صناعة و تطوير أثاث معاصر جيّد، فقد نتمكّن من إيقاف تداعي الخذلان عند حدّه، و إنقاذ عالم الأثاث في العراق من كارثة الانهيار التي هو مقبل عليها. بهذه الروح اتجهت نحو تجربتي الجديدة. فبدأت أولاً بالبحث عن إسم لمعرض الأثاث يكون دالاً على ما أريده من جمع بين الحديث و بين التراث. و فتّشت في أسماء الآلهة السومرية و البابلية و عثرت على اسم أيا، إلٰهة الإبداع، فوجدته



«أيا» إلٰهة الإبداع السومرية، و اسم معرض الأثاث في منطقة السعدون، بغداد. تظهر الصورة نوعين من الخط، القديم التقليدي، و الجديد التجريدي.



لائقاً، خصوصاً و أنّه يتألف من أحرف قليلة أستطيع معها كتابة الاسم بنوعين من الخط: القديم التقليدي و الجديد التجريدي، فأضيف بذلك رمزاً آخر إلى مطمحي في الجمع المنشود، فضلاً عن أنّ الاسم يرمز إلى الحرفة ذاتها.

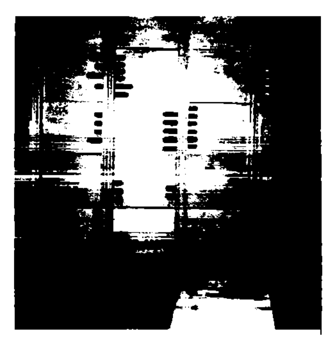
عارضة أربطة في معرض أربطة البلداوي، بغدادي، ١٩٧٠.

لم يكن من مفهومي في تجربتي بالأثاث الخلط بين الجديد منه مع القديم من التراث، أو تطعيم الجديد بمعالم تراثية، بل كان هدفي تجنّب مثل هذا الخلط و التطعيم، و كذلك إيجاد حلول تجريبية لصهر أشكال تراثية مقتطفة من التراث الشكلي للنجارة الأثاثية و العقاريّة. بعبارة أخرى، إجراء التجارب لتجريد بعض الأشكال و العلاقات الشكلية، و تحويلها إلى علاقات نحتية معاصرة، و صهرها في تكوينات الشكل الجديد للأثاث و للخشبيات العقارية.



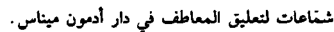
السقف في معرض أربطة البلداوي، بغداد، ١٩٧٠.

و بما أنّه لم يكن للعراق تقليد، أو تراث حقيقي غني في الأثاث المقعدي، فقد اضطررت إلى أن أتّخذ من بعض النجاريات العقارية، و بعض



تفصيل الحاجز الخشبي، دار رفعة الجادرجي.





شمّاعات لتعليق المعاطف في دار أدمون ميناس.

الأثاث القرفصائي كعناصر خام لعملي في تجريد أشكال تقتطف منها بالذات باعتبارها تتّسم بسمة تحدارية عراقية. من تلك العناصر مثلاً الزخرفة في السقوف، و كذلك بعض العلاقات الهندسيّة، في ترصيع و لصق الأجزاء الخشبية و المرآتية، و رسوم النقوش، و التضليع في الأبواب، و الإكساء الخشبي للجدران و الترصيع بالمسامير. إلخ. و كان عملي في تجريد الأشكال لهذه العناصر مكمّلاً لعملي في التجريد الذي كنت أحاوله في العمارة.

إنّ البدائية في نجارية الأثاث القرفصائي القديم، و ما فيه من عدم تهذيب صنعي، كانت بحدّ ذاتها حافزاً لي لتطوير هذه البدائية، خصوصاً و أنها تتوافق، إذا ما هُذّبت، توافقاً كبيراً مع متطلّبات النجارة الممكنة، الأمر الذي جرى عليه تطوير مهمّ في الأثاث الحديث في العالم الغربي. بعبارة أخرى، إنّ أسلوب ربط الجزيئات الخشبيّة، و تركيب جزيئات العناصر ظهر أولاً في النجارة القرويّة في العالم الغربي، و تطوّر ذلك في بعض طرز الأثاث الحديثة، ممّا جعلها لا تخلو من تشابه مع بدائية الأثاث العراقية التحدارية لأنّ كلاهما بدائي. و من هذين المنطلقين أخذت أعمل على استحداث أعمال نجارية عارية و أثاثية، صهرت فيها بدائية مهذّبة في المفاصل و



علاقات الجزيئات الواحدة بالأخرى، إضافة إلى صهر أشكال زخرفيّة هندسيّة تقليدية بإجراء تجريد معاصر عليها، ثم صبّها في التكوينات. إنّ عملي في السقوف (سقف المجمع العلمي العراقي، و سقف دار كامل الجادرجي، و سقف دار مصطفى شنشل، و سقف معرض البلداوي للأربطة) و في بعض القواطع (كالقاطع الذي في داري) و في الأبواب الكثيرة التي أشرت إليها سابقاً، و بعض القطع الأخرى مثل علاقات الملابس و الشمعدانات و مسكات الأبواب و المصابيح، إن عملي في كل هذا قد أتاح لي الفرصة في استحداث و تطوير ضروب متعددة من العلاقات الشكلية، تتسم إلى حد ما بالتكوين الثلاثي المشار إليه في ما مضى. و لأنها كانت كذلك و في الوقت نفسه أنماطاً تعتمد أصلاً على مبادئ تكوينية كنت قد تأثرت بها، و تتصف بها مختلف مدارس النحت الغربي المعاصر. و من النحاتين الذين كنت آنذاك أدرسهم معجباً بأعمالهم أذكر على سبيل المثال إدواردو باولوتسي[٦] و فريتز كوينغ و ديفيد سميث[٧] و كنث أرميتاج[٨] و فرنسوا ستالي.

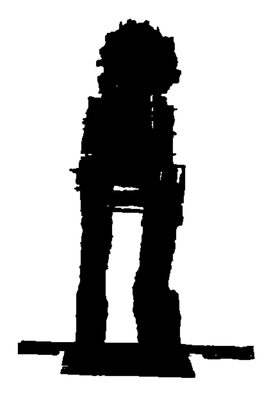
---

(٦) **إدواردو باولوتسي** Eduardo Paolozzi (١٩٢٤-) نحات إسكتلندي من أصل إيطالي. في أواخر الثلاثينات نسف الألمان سفينة بريطانية تحمل والده بعد أن طردته بريطانيا بسبب حيازته على صوره موسوليني. بعدها بسنوات قليلة استدعي باولوتسي للانضمام إلى الجيش البريطاني لكي يدافع عن الوطن.
يعتبر من أهم فناني حركة الـ«بوب أرت»، و بالرغم من شيوعها في الستينات من هذا القرن، إلا أنه عمل بمبادئها منذ منتصف الأربعينات، و بهذا يعتبر أول فنانيها.
المصادر: 1 - Cities of Childhood, Architectural Association.
2 - A concise History of modern painting.
Thames and Hudson.

(٧) **ديفيد سميث** David Smith (١٩٦٥-٦٠) نحات و رسام أمريكي.
تميزت منحوتاته المصنوعة من الحديد و الفولاذ، بالسريالية في الأربعينات من هذا القرن. و في الخمسينات تطورت أعماله فصارت مبنيّة على أساس الجسم البشري، و في الستينات تميّزت بالزوايا الهندسية يعتبر ديفيد سميث أحد فناني الحركة التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism.
(المصدر: Oxford Companion of Art).

(٨) **كنث أرميتاج** Kenneth Armitage (١٩١٦-) نحات إنجليزي. مثّل بريطانيا في مهرجان البينالي بمدينة البندقية، ١٩٥٨.
(المصدر: Oxford Companion of Art).





إله الحرب الياباني. إدواردو باولوتسي، ١٩٥٨.

ومن خلال هذه التجربة تمكّنت أن أصهر بعض أشكال التراث، و بخاصّة المستحدثة في النجارة العقارية. أذكر بالذات نمط شارة الصليب المعقوف، و التكوين النجمي، ولو إلى حدٍ أقلّ، و غيرهما من الأشكال.

و لكن بالإضافة إلى هذه التجربة في تطوير أشكال معاصرة تتّسم بسمة تراثية، فقد أتيت لي فرصة التعامل مع أجزاء أقوم بتركيبها ككتل متكاملة. و بما أني أجري التعديل و التطوير أثناء سير العمليّة الإنتاجية في المعمل، وبالاشتراك الفعلي مع العمال، فقد أصبحت هذه العلاقة الإنتاجية بمثابة التجربة لي في التكوين النحتي ذي العلاقة السبرانيّة، إذ أنّ لكلّ علاقة تكوينية ردّ فعل واعياً و مباشراً و سريعاً لتطوير الحصيلة في عمليّة تعديليّة، أو تغيّيرية. و هنا يكمن مصدر التغيير الجذري في التجربة بالنسبة لي. و يتلّخص ذلك بانتقالي من التصميم المرسوم على الورق، إلى التنفيذ الحقيقي خلال فترة زمنيّة قد لا تتجاوز بضع ساعات، في حين أنّ الفترة الزمنية بين التصميم الورقي و تنفيذه على الأرض في العمارة قد تطول لبضع سنين. و لم تكن ميزة تجربتي الجديدة تقتصر على اختزال الزمن اللازم لربط العلاقة الذهنيّة في الإدراك بين التصور التصميمي كما هو على الورق، و بين الحقيقة المنفذة كما هي على الأرض، بل توفّرت لي ميزة أخرى من التجربة، و هي التغلّب على آفة اختلاف المقاس في الإدراك بين التصميم و تنفيذه، و هذا الإختلاف في المقاس كبير جداً في العمارة، و هو صغير جداً نسبياً في النجارة. إنّ انتقالي إلى هذا الموقع حيث تجري العملية التصميمية و الإنتاجية تحت سقف واحد، بالنسبة لجزء كبير و مهمّ منها، و حيث لا تفصلهما إلا فترة زمنية قصيرة، قد حقّق لي ممارسة عمل سبرياني، إذ يجري التعديد و التهذيب و الرفض و القبول بصورة متسلسلة. و كان هذا التسلسل يؤدّي بدوره، إلى تسلسل آخر في



النشوة، و هي تراوح بين التحقّق و الإحباط في كل عملية، و ذلك عندما كان يتمادى تكرار التجربة حتى الوصول إلى حلٍّ مقنع، أو حتى بلوغ الإخفاق الكامل، فالرفض لعملية استحداث الشكل المناسب. إن التكرّار اليومي لهذه العملية في معمل النجارة جعلني أقوم بممارسة مكثّفة في التكوين النحتي، فصار لهذه التجربة أثر مهم في عملي المعماري، أي في مرحلتي النحتية التي بُحثت في فصل سابق[٩].

كانت تجربتي في «أيا» تجربة ممتعة، خصوصاً عند استحداث شكل صُهرت فيه معالم تراثية و يأتي مع ذلك متوافقاً في مفهومه العام مع التطور النحتي في العالم الغربي. لكنها تجربة لم تَخْلُ من مثبطات. فبعد فترة من الممارسة، أدركت أن التأثيث الحديث لا يمكن أن يمارس من دون أن تدخل في تركيبه مواد أخرى، كالمواد الحديدية و الزجاجية و البلاستيكية و غيرها، و ذلك لكي يتطوّر التأثيث و يتهذّب أسوة بالتطوّر المعاصر. و بما أن تلك المواد لم تجر عليها ممارسة متقدّمة في بغداد، بل إن بعضها لم يمارس البتّة، و بسبب عدم وجود الخبرة الإنتاجية و التصميمية في هذا الباب، فقد أدركت أنني أسير في درب مغلق، لهذا قررت ترك التأثيث.

لقد كان لهذين القطبين في التأثيث في بغداد، و هما قطب معرض «أيا» في تصميم أثاث حديث ذي طابع تراثي معيّن، و حاولت شركة المخازن العراقية استنساخ الأثاث الدانمركي خاصةً، تأثيرهما الكبير ليس فقط في تطوير و تحسين صناعة الأثاث في العراق، بل كان وجودهما مبعث أمل،

---

(٩) تعرّضت إلى تجربة لاحقة تخصّ اختلاف المقاس، كان ذلك عندما استحدثت نمطاً جديداً من الخط للحرف العربي التجربة، في هذه الحالة، مغايرة للأولى، ففي الأولى، أي الممارسة المعمارية و النجارية كانت العلاقة المقاسية هي ـ تتابع من رسم مقاس مصغر، إلى بناء مقاس كبير يؤلف الحقيقة، بينما الأخيرة، تصميم خط لأغراض الطباعة هنا، العلاقة المقاسية ـ تتابع من رسم مقاس كبير إلى نمط حرف بمقاس صغير و هو المقاس الحقيقي لاستعمال الخط.
الخطاط اللبناني نصري خطار هو الذي نبّهني إلى ضرورة تكبير الحرف أثناء عملية تصميم النمط و ذلك لتمكين المصمّم رؤية مختلف النواحي التكوينية للحرف عن طريق هذا التكبير.



في إيقاف موجة الخذلان في حقل التأثيث التي بدأت تظهر معالمها بوضوح. إنّ هذين القطبين قد أدخلا أشكالاً معاصرة مستحدثة، و أخرى أوروبية، ممّا ساهم في تطوير تذوّق الأثاث. و استمر العمل في المكانين على هذا المنوال مدة تنوف عن السنتين. كما كانت المنافسة بين مؤسسات أخرى، و أفراد آخرين أيضاً، قائمة على قدم و ساق في هذا المجال، لتسهم في التطور المجدي، لاستحداث و تثبيت الأشكال المعاصرة. هكذا تراءى مجرى الأمور يومذاك، وبدا كما لو أن تداعي الخذلان الذي أصاب التأثيث في العراق، قد أخذ بالتوقف، ثم بالتلاشي، لينعكس إلى موجة سليمة كانت طلائعها تلوح في أفق هذه الصناعة. على أنّ هذا الأمل و هذا التطلّع، الذي كان القطبان «أيا» و «المخازن» من رواده الأوائل، لم يطل به العمر، إذ هبّت خلال فترة وجيزة زوبعة التأثيث الاعتباري، و المفهوم الاعتباري فيه فاكتسحت النفعية السليمة في الأثاث، كما اكتسحت المتعة منها، و العاطفة نحوها.

لتوضيح هذه الظاهرة المعاكسة سأبين أولاً مسبباتها، ثم العوامل المكيّفة، أي العوامل التي منحت المسببات طابعها، كمرحلة إحباط كامل، ظهر فيها ما أسمّيه بطراز فترة الانحطاط.

المسبّبات هي تلك العوامل المقرّرة الذاتية، أي التي تنبع من المجتمع نفسه، و بتفاعلها في ما بينها و مع عوامل أخرى تكون هي المحرك الرئيسي للتغيير من حالة إلى أخرى، في حقل من الحقول.

الظاهرة التي نحن بصددها هي التغيير، أي الانحراف و الإعاقة، في التطوّر المتوقع نحو تكوين موقف تحداري في ممارسة الأثاث المقعدي. و الموقف التحداري هنا هو مجموعة العادات و الإعراف التي يعمل بموجبها المجتمع بدرجات مختلفة عند مختلف طبقاته و فئاته، أو التي تمارسها طبقة، أو فئة معيّنة و يعترف بها باقي المجتمع في مسلكه، أما الممارسة التي نحن بصددها، فهي اقتناء و استعمال و إدامة القطع الأثاثية، باعتبارها أداة نفعية تكتسب بمرور الزمن قيمة عاطفة مع علاقة وئام، إما بسبب الرابطة



الاجتماعية، أو بسبب الامتياز الفني.

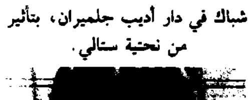
عندما تكوّنت المسببات و تفاعلت أدّت إلى إحباط كلّي في النمو الطبيعي المتوقّع في تكوين التقاليد الأثاثية، و فتحت الباب على مصراعيه لظهور فترة الانحطاط، و نشوء طراز فترة الانحطاط. و لعلّ أهم تلك المسببات ما يلي:

أولاً: عدم تمكّن صفوة المجتمع و الفئات المتعلّمة و الطبقة المتمكّنة اقتصادياً، خلال الفترة القصيرة الممتدة بين بداية التعليم في العراق قبيل الحرب العالمية الأولى و بين ثورة ١٩٥٨، أن تكوّن من نفسها خاصة ومن المجتمع عامة قاعدة متعلّمة تتفهم و تمارس الفنون الأكاديمية المعاصرة، بل اقتصر ذلك على فئة صغيرة جداً. إنّ تفهّمَ و ممارسة الفنون الأكاديمية عامة لهما تأثير كبير في تفهّم الناحية الفنية في التأثيث. و لفقدان هذه الناحية لم يتمكّن المجتمع من التمييز بين الجيّد و الرديء في التأثيث، أو يقيّمهما عندما يعرضان عليه.

ثانياً: عدم تمكّن الفئات نفسها أن تتعرف على، و تمارس، الأصول و العادات الملازمة للمعيشة و التأثيث المقعدي خلال تلك الفترة. إنّ المجتمع العراقي لم يواجه تطويراً في نمط العيش، بل واجه مسألة تقبّل نمطاً جديداً على علاته مع ما يصاحبه من تغيير جذري في حياته



فرنسوا ستالي.



شباك في دار أديب جلميران، بتأثير من نحتية ستالي.





البيتيّة و المكتبية، إضافة إلى ضرورة مواكبته للتطوّر السريع المتصاعد الذي يجري في العالم الغربي. لقد كان المجتمع مثقلاً بتقاليد الأثاث القرفصائية القديمة، و لم تتمكّن الفئات المتعلّمة من تكوين موقف تحداري جديد لنفسها تحلّ محلها في أصول ممارسة استعمال الأثاث المقعدي، فتجعل من نفسها بذلك قدوة لسائر طبقات المجتمع.

ثالثاً: موجة الرفاهية التي كان استهلالها في منتصف الخمسينات كجزء من الرفاهية العالمية، و كنتيجة لزيادة عائدات النفط في العراق. إنّ الرفاهية الاقتصادية التي لا يرافقها عرف رادع، و ثقافة معاصرة في التقييم تؤدي إلى حالة اجتماعية غير متوازنة فيحدث الإفراط في الطرح من جهة، و يرافق ذلك اقتناءً لا منفعي بل و اعتباري من جهة أخرى.

رابعاً: تأثير ردود الفعل و التثبيط التي تحصل عند الصفوة و المتعلّمين و حتى عند بعض أفراد الطبقة الوسطى الحضرية، و ذلك بسبب تفاقم المطاحنات الطبقية و السياسية و بروز التلوث البيئي و العمراني نتيجة للتقدم الحضاري، و قيام كل هذه النتائج كبديل حتمي أمام النتائج المرجوة التي كانت تصبو إليها تلك الفئات من مساهمتها في التقدّم الحضاري، الأمر الذي يجعلها تفقد الثقة بنفسها و بعملها، و تتوق إلى منافذ نفسية بما فيها الحياة الريفيّة حيث المجتمع هناك لم يزل ملتزماً ببعض التقاليد النبيلة. في هذا الموقف فقد الحضري ثقته و اعتزازه بحضارته الحضرية، و قد كانت في حقل الأثاث لا تزال في طور النشوء.

خامساً: هجرة الريف إلى المدن، و بالأخصّ إلى العاصمة. فعندما نزح الريفي إلى العاصمة نزح معه أسلوب معيشه. و مع ما جرى عليهما، أي على الشخص و أسلوبه، من تغيير جذري بسبب اصطدامهما مع الواقع الحضري، و لكنهما كانا بدورهما من العوامل المهمّة في تغيير المجتمع الحضري نفسه. فعدد النازحين الكبير، و تغلّب الذوق السوقي على الذوق الرفيع، و انحطاط المهارة التقنية و آداب العلاقات الاجتماعية، فضلاً عن تسلّم بعض النازحين مراكز مؤثّرة في نمط معيشة المجتمع ككلّ، كل هذا



تضافر على توجيه بعض معالم المجتمع نحو إيجاد صلة قربى مع المعيشة و الفن الريفيين. لقد خلقت هذه الحالة بدورها معوّقاً آخر في النمو الحضري.

سادساً: و المسبِّب الأخير هو من رواسب الحركة القوميّة في العالم العربي عامة، و في العراق خاصة. فالحركة التي أخذت تتطلّع إلى المثل العليا في تراث الحضارة العربية و الإسلامية لكي تقتدي بها و تدعم مفاهيمها قد بدأت تتوق إلى بعض المعالم التراثية التحدارية في العمارة، و في الأساليب المعيشية، بما في ذلك المعيشة القرفصائية. و بما أنّه لم يلازم هذا التوق كفاءة فنيّة تترجم التوق إلى انصهار تراثي جيّد، فقد أصبح هذا التوق نفسه معوّقاً أيضاً.

فما هي مكيّفات هذه المسببات؟

المقصود بالمكيّفات هو ليس المقرّرات الذاتية، ولا القاعدة الاجتماعية كجزء من العلاقات الإنتاجية، بل المكيّفات هي الظواهر الفوقية التي تضفي على النتائج و الصنيع صفة معيّنة، و تولد منه بالنتيجة طرازاً. إنها عوامل تصادفية منبثقة من التكوين الفوقي للمجتمع، أو دخيلة عليه من مصدر خارجي. و هذا لا يعني بأن دورها في تكوين الشكل للصنيع دور ثانوي، بل قد يتعاظم هذا الدور، في ظروف اجتماعية مؤاتية، فيأخذ مكانة فعالة.

كان من الممكن أن يكون المكيّف لفترة الانحطاط في التأثيث التي نحن بصددها هو سمة تُستوحى أو تنتقى من معالم ريفية، أو من التراث العربي، أو الإسلامي، و ذلك عندما انهار التطوّر الطبيعي للتأثيث المقعدي، و أصبح لا بد من اللجوء إلى معالم لا حضرية ولا حضارية معاصرة. و لكن لم يكن الأمر كذلك! إذ أن الذي حدث هو الانتقاء من طراز الـ«ستيل» المعمول به في مصر.

فلماذا؟ و كيف تمّ ذلك؟

لم يكن لهذا الطراز وجود، أو ممارسة مسبقة في العراق قبل استيراده على دفعتين كمرحلة استهلالية. لذا، و بهذا المفهوم فعندما اكتسح الـ«ستيل» السوق الأثاثية منذ أواخر الستينات، و أضفى على التأثيث الصفة





إحدى أشكال الصليب المعقوف
كما ظهر في العمارة الإسلامية.

الانحطاطية، فإنّه أخذ دور الشكل أو الطراز الاعتباطي و الدخيل المستورد. و بهذا المفهوم كان من الممكن كذلك أن يكون الشكل المستورد، تحت ظروف اجتماعية قومية دينية أخرى، هندي الطراز أو حتى صينياً. فكانت الدفعة الأولى لاستيراد الـ«ستيل» عندما قرّر عبد الإله[١٠] أن يكون تأثيث البلاط و المجلس النيابي الجديدين في أواخر الخمسينات بالطراز الكلاسيكي. وبهذا القرار كان العراق، و لأوّل مرة يُدخل الطراز الكلاسيكي على الصعيد الرسمي، فأعطى بذلك أفضليّة له في حقل التأثيث على هذا المستوى.

أما الدفعة الثانية فهي أكثر تعقيداً و أشد مفعولاً. لقد كان تطلّع بعض الفئات بما فيها قطاعات من الطبقة الوسطى و المتعلّمة في العراق نحو مصر في فترة ما بين الحربين و ما بعدها. و كان ذلك التطلّع نحو الأدب و العلم من جهة، و نحو أجواء اللهو من جهة أخرى، بما فيها من نجوم غنائية و سينمائية، إضافة إلى بهرجة البلاط المصري. و بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ و ظهور جمال عبد الناصر عمّ الإعجاب بهما عند مختلف الطبقات الاجتماعية في العراق و أضيف إليه إعجاب آخر، بمفاهيم الثورة و إنجازاتها. و أدّى ذلك إلى تحفيز عوامل كثيرة منها الاقتداء بأسلوب معيشة قادة الثورة الذين كانوا هم بدورهم قد اقتدوا بأسلوب معيشة البلاط و الباشوات المصريين. تجلّى اقتداؤهم هذا بالتوق إلى طراز الـ«ستيل» في الأثاث و اقتنائه. و عندما وصل هذا الطراز من الأثاث إلى العراق عن طريق البرّ أو الجو أحياناً، ثم عندما نزح الحرفيون المصريون في ما بعد إلى بغداد يصنعون في أزقّتها ذلك الطراز، لم تلاق الموجة مقاومة لصدّها و إيقافها لأنّ التكوين الحضري و

(١٠) **الأمير عبد الله**، الوصي على عرش العراق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٣.





أثاث ستيل مصنوع بالعراق من قبل عمال مصريين.

الحضاري المعاصر كان قد انحط و انهار سلفاً، و قبل غزوة الطراز الدخيل. و هكذا عمّ هذا الطراز على التأثيث بسهولة ظاهرة.

و لكن عن أيّ «ستيل» و عن أي أثاث كلاسيكي نتكلم نحن، أو من هم المقتنون لهذا الطراز؟

كلمة «ستيل» هي كلمة فرنسية تعني طراز، و يقصد بها في مصر و لبنان طراز التأثيث لفترة الملك لويس الخامس عشر و الملك لويس السادس عشر. و لعلّ من الأدقّ القول: إنّها تعني الأثاث الذي جمع في تكوينه خليطاً من المعالم لعدة طرز، و مزج هذا الخليط بطراز معيّن كقاعدة تكوينية له مقتطف من أحد الطرز الكلاسيكية الأوروبية، و صنع على نحو مزيّف و بصورة تخلو من المعرفة الأكاديمية، و استمر الوضع على هذا المنوال فترة طويلة في القاهرة و بيروت.

أما الكلاسيكية فيقصد بها ما ينقل إلى طرز أثاثية لفترات تقابل الفترات الفرنسية، سواء أكان الأثاث إنجليزياً أو إيطالياً أو إسبانياً، لكن هذا النقل جرى بأكثر دقة، لأنه مصنوع في تلك البلدان الأوروبية المتقدّمة تقنياً.



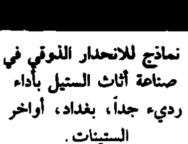
على أنّه يجوز لنا بصدد موضوعنا أن نطلق كلمة «ستيل» على الإثنين لأنّ المصدر العام لنوعَيْ الأثاث المذكورَيْن هو مصر سواء أكان ذلك عن طريق الاستيراد المباشر، أو عن طريق التأثير غير المباشر.

إنّ تطور أثاث بلاط كلا العهدين (لويس الخامس عشر و السادس عشر) و العهد الإمبراطوري الذي أعقبهما كان حصيلة معيشة بلاطية، و نزعة أرستقراطية فخمة و مبهرجة، تعتمد أصلاً على المظاهر الأرستقراطية و البلاطية في التمتّع بالفنون عامةً و التي كان منها فن التأثيث و التزيين. كان من أهمّ مقوّمات التأثيث و التزيين لدى أولئك الميسورين من ذوي النعمة الباذخة مقوّم الصنعة الماهرة الدقيقة في جميع العناصر المكوّنة، كالنقوش المحفورة، و البرونز و الصدف الملصوقين، و الأصباغ، و التذهيب، و أنواع الخشب، و الحرير و الخزف الملوّن إلخ. كلّ هذه كانت عناصر للمتعة و التباهي و البهرجة. و كان المجتمع الأرستقراطي آنذاك ليس عارفاً فقط معرفة الدراية بتقنية هذه الأعمال، بل كانت تقنية التأثيث و التزيين تكوّن جزءاً مهمّاً من حياته اليومية. بل أكثر من هذا لقد كان طراز التأثيث أنثوياً في مسحته السائدة، لأنّ الأميرات و الخليلات و محظيات القصور كن هن اللاتي يتعاملن مع النجارين الأثاثيين من أجل تطوير الصنع و الشكل و المواد، و لهذا لم يقتصر أثر ذلك في الطابع الأنثوي في الأثاث، بل إنه قد أبدع ليشبع متطلّبات أنثوية في المقاصير النسوية بقصور الأرستقراطيّين، و بصورة تفوق أي طراز سابق أو لاحق في أي مكان آخر من المعمورة. و لذا وصل ذلك الطراز إلى درجات رفيعة في الذوق المترف. و إذ كان عبارة عن مرآة تعكس وضعاً معيشياً معيّناً في العهد الملكي، فقد أصبح المحل الطبيعي لهذا الطراز بعد الثورة الفرنسية وبعد انقضاء فترة الامبراطورية بفرنسا، هو المتاحف أو بعض القصور التي تعتبر بصورة من الصور امتداداً للبلاط الفرنسي القديم كأصداء متأخّرة لعهد سابق.

كان نتاج الأثاث لذلك العهد بمثابة القطع الفنية الفذة، و كانت قطعة منفردة تصمّم و تنتج خصيصاً لزبون منفرد، أو بالأحرى لزبونة معيّنة، و بموجب مساهمة فعلية من قبلها. لذلك فإنّ إحدى الصفات المهمة لأثاث







نماذج للانحدار الذوقي في صناعة أثاث الستيل بأداء رديء جداً، بغداد، أواخر الستينات.



الـ«ستيل» هي خصوصيته. و كان يلازم هذه الصفة أسلوب عيش، له خصوصيته المنفردة في التمتع بالأثاث و معرفتها و مزاولة طقوسها لكي يستنفد الزبون الإمكانية المنفعية و الفنية و العاطفية الكامنة فيها.



إن نقل طراز الـ«ستيل» الفرنسي إلى مصر منذ منتصف القرن التاسع عشر، قد يكون له ما يبرّره اجتماعياً و سياسياً، عند تحوّل المجتمع الخديوي آنذاك، من المعيشة القرفصائية، إلى المعيشة المقعدية، كأحد مقوّمات التجديد في البلاط المصري. وبهذا النقل إلى البلاط المصري، فقد الطراز كثيراً من مقوّماته الاجتماعية و فقد بالتالي رونقه الإبداعي. خصوصاً بعد أن نقل إلى الريف المصري و أصبح أحد المقوّمات الاعتبارية عند حكام المحافظات و الباشوات هناك، فلما انتشر بين الفئة الحاكمة المصرية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ فإنّه كان قد وصل إلى



مرحلة المسخ. أما عندما انتقل هذا الطراز إلى بغداد، فكانت قد جرت عليه عملية مسخ أخرى، و هكذا وصلنا ممسوخاً بدرجة مضاعفة.

لكن هذا المسخ المضاعف لم يقلق الزبون العراقي، لأنّ هذا الزبون لا يقتني طقم الـ«ستيل» لغرض المنفعة أو التمتع الفني. و عدم القلق هذا يعود لسببين: أوّلهما أنّ هذا الـ«ستيل» قد وصل إليه خالياً من الفن سلفاً، و الثاني لأنّ الزبون غير مؤهّل للتعرّف على الصفة المنفعية أو الفنية في الطراز، الأمر الذي يتطلّب دراية واسعة في تفرّعات هذا النوع من الأثاث و معرفة بطراز كلّ عهد. فالاقتناء إذن، لم يكن لقطع «ستيل» بل لقطعه مزركشة، مذهبّة، و بدافع آخر ملح هو شعوره بمثل هذا الاقتناء بانتقال انتمائه من مرتبة اجتماعية إلى أخرى. و بذلك فقد الأثاث وظيفته النفعيّة و الفنية و العاطفية إلى حدٍ كبير، و صار أشبه شيء بأداة نفسيّة اجتماعية لدعم الانتقال الحقيقي، أو الوهمي من طبقة أو مرتبة إلى أخرى، فأصبح بذلك أداة اعتبارية.

عندما يصبح الأثاث أداة اعتبارية، فإنّه يستخدم بطبيعة الحال في المواقع و المناسبات التي يتطلّبها ذلك الاعتبار، أو بموجب وظائفه ممّا قد يتوافق أو لا يتوافق مع الصفات الطرازية للـ«ستيل». و هكذا أصبحنا نجد هذا الطراز الأنثوي الأرستقراطي الرفيع قد مسخ و انتقل من دون تردد أو تحرّج إلى المكاتب الحكومية، بل إلى كلّ مكان، كلّما تطلبت الناحية الاعتبارية الظهور، و صار هو الفرش المعتاد حتى في سرادقات المهرجانات الرياضية أو المناورات العسكرية. و بفقدان الطراز لكيانه الأثاثي و انقلابه إلى كيان اعتباري فقد أصبح انتشار الـ«ستيل» ضرورة اجتماعية ملحّة لدى الجميع.

إنّ تحويل الأثاث إلى أداة اعتبارية من شأنه أن يُفقد المرء احترامه و تقييمه للطراز من الناحية المنفعيّة و العاطفية و للطقوس اللازمة، التي لا علم له بها أصلاً، و من شأنه كذلك، أن يفقد المرء بهذا الموقف الاعتباري من التأثيث و التزيين، و لهما تماس مباشر مع الفرد أكثر من أي فنٍّ آخر، أن يفقده العلاقة الحضارية مع جزء مهمّ من المكوّنات الفنية في حياة الفرد



اليومية. بعبارة أخرى، إذا فقد المرء العاطفة في حياته اليومية في الحقل الذي له تماس دائم معه، فكيف يكون الأمر إذن في حقول الفن الأخرى، الرسم و النحت و الرقص و غيرهما.

عندئذٍ يفقد المجتمع التوازن في التقييم. و عندئذٍ يصبح قادراً على أن يحوّل، و هو ما وقع فعلاً، ذلك الطراز الأثاثي الرفيع إلى قطع مزيّفة تستخدم كأداة قابلة للتلف السريع، و التبديل لأنه أفقدها بهذا التحويل قيمتها العاطفية، بحيث أصبحت لا تنطوي سوى على سعرها السوقي، و يكون المجتمع بهذا، قد فقد المتعة الرفيعة الكامنة في فن التأثيث.

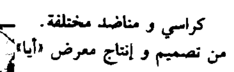
إنّ التداعي الذوقي في الأثاث لا بدّ أن يتزامن، أو أن ينتقل إن عاجلاً أم آجلاً، إلى حقل العمارة، و العكس بالعكس. لقد أمر عبد السلام عارف، وهو بصفته رئيساً للجمهورية بتشييد جامع الشهداء منقولاً نقلاً عن جامع في القاهرة. و سرت كما يبدو العدوى من موقف السلطة من العمارة إلى موقف الناس، فظهر شارع فلسطين بالشكل النابي الذي ظهر فيه. و هكذا جرى خلال فترة معيّنة تحويل العمارة كلياً من وظيفتها في التعمير الحضاري المليء بالعاطفة السامية إلى إنشاءات لأغراض نفعيّة لا إنسانية.

لقد وجدت أنني لا أعمل بتوافق مع الدوائر الهندسية الزبونة، إلا في ما ندر، بل وجدت نفسي أعمل بمعزلٍ عنها. و كان هذا يقلق بالي في بادئ الأمر. ثم قرّرت أن أؤكّد على الناحية التجريبية في تصاميمي المعمارية بدلاً من الممارسة المهنية المعتادة. فقرّرت مزاولة متعة التجربة (التي هي الموقف الخاص)، و رفض الممارسة المثبطة للهمم، لكن التجربة لم تكن دائماً لتخلو من الإحباط، لأنّها مثقلة دائماً بالممارسة (التي هي الموقف العام).

أبو غريب، آب ١٩٨٠

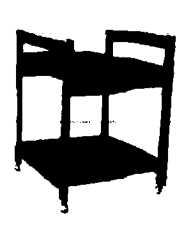






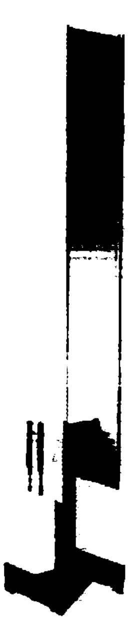
كراسي و مناضد مختلفة.
من تصميم و إنتاج معرض «أيا»



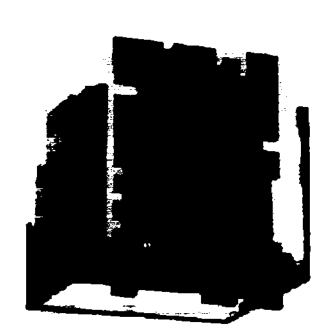




عربة لتقديم الطعام.



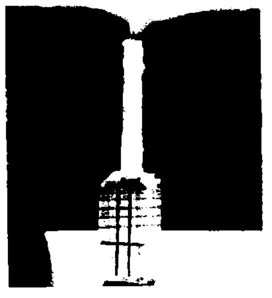




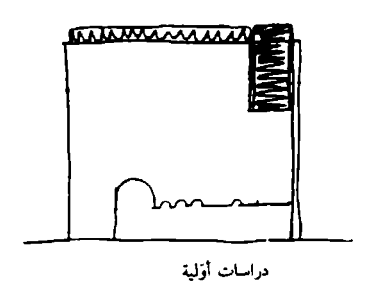
مصابيح مختلفة.
من تصميم و إنتاج معرض «أيا»





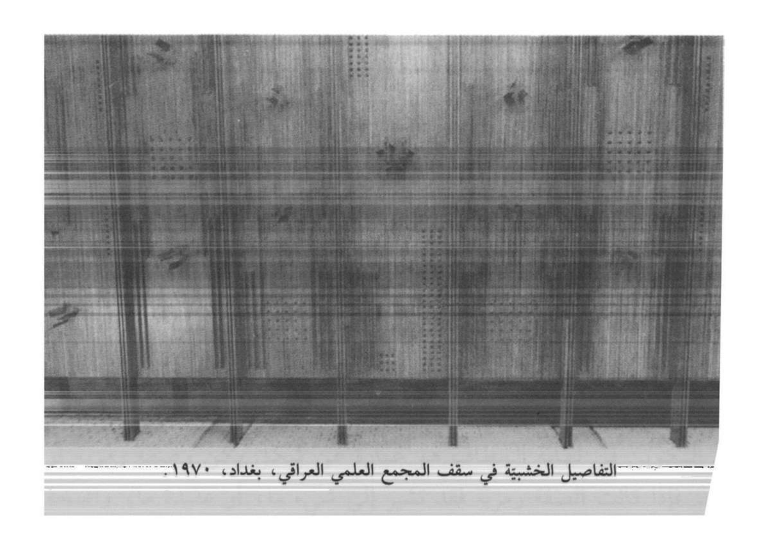


ماسكة شموع .

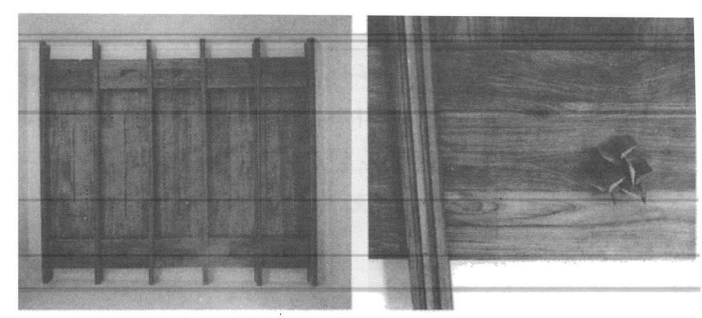


دراسات أوّلية





التفاصيل الخشبيّة في سقف المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٧٠.



تفاصيل السقف الخشبي في دار كامل الجادرجي. السقف الخشبي في دار كامل الجادرجي.





مكتبة
الفكر الجديد

الفصل العشرون

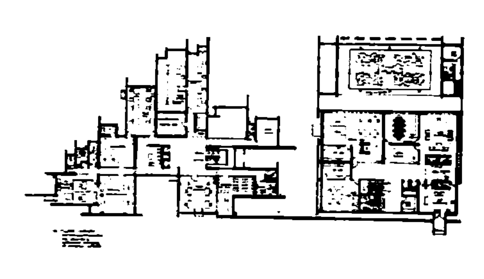
التصادفيّة السليقيّة

التكوين في نهاية المطاف هو عبارة عن شكل يكنُّ وصفة رمزية أو طبيعية، فإذا كانت الصفة رمزيّة فقد تشير إلى شيء ما، أو عقيدة ما، واضحة واعية، أو قد تشير إلى شيء أجريت عليه كذلك عمليّة تجريدية مسبقة.

عندما باشرت بتهيئة التصاميم لمسابقة مبنى وزارة البلديات كنت قد قرّرت مسبقاً ماهية الرؤية التكوّنية في أيّ تصميم آتٍ.

في هذا التصميم جعلت شبكة الهيكل الإنشائي تتّسم بصفتين مختلفتين. فاتجاهات الخانات في الهيكل غير متماثلة، أي أنّ قسماً منها تمّ وضعه في اتجاه الشمال الجنوبي بينما تمّ وضع القسم الآخر في اتجاه الغرب الشرقي. هذا من جهة، و من جهة أخرى فإنّ باع الخانات يختلف في طول امتداده، ففيه القصير و فيه الطويل.

ثمة جدار يوازي الشارع (شارع النضال) و هذا الجدار في بداياته يأخذ بالصعود مكوِّناً شكلاً هندسياً قريباً من المربّع، و يحجب جناح الوزير، ثم يأخذ بالهبوط. و يستمر



مخطّط الطابق الأول.





واجهة شارع النضال.

بالصعود و الهبوط إلى أن يشمخ فجأة إلى أعلى البناء و يهبط مرة أخرى حتى سطح الأرض. و على مسافة من هذا الجدار جدار آخر، كأنّه مكمِّل له، فهو يشمخ صاعداً ثم يهبط نازلاً كما فعل الأول.

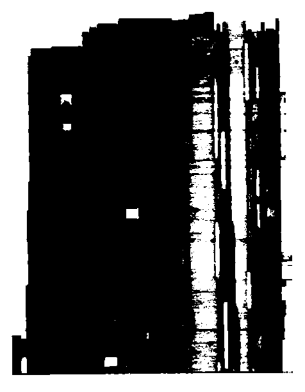
هذان الجداران، في الشموخ و الخفض، يضمّان وراءهما البرج الذي يحوي دوائر الوزارة. الجدار الأول يحجب جناح الوزير، و بامتداده ربط الجناح بالبرج بخطّ نحتي، بل أكثر من هذا، فعنصر الجدار هذا قد امتد ليغطّي مسافة كبيرة بخط مستقيم موازٍ للشارع، و بهذا الامتداد عزل المنشأ عن الشارع، كي يمكّن المنشأ من أن يتَّخذ الشكل النحتي الذي يجسّده، من دون أن يحدث تنافساً بين النحتية العنيفة المتفاعلة، و بين الشارع المستقيم، لا بل قد ولّد هذا الجدار وئاماً بين الإثنين، لأنّه خفّف التباين في ما بينهما.

إن هذا الجدار يحتوي في تصميمه على لا تماثل متوازن في «الموتيف» و الوزن. فهو عندما يحجب جناح الوزير نراه يظهر بإيقاع ترسله سلسلة الفتحات الستّ الضيقة و المرتفعة. ولا يتنافر مع وقار هذا الإيقاع الكلاسيكي سوى فتحة المدخل و الشرفة المقنطلة لجناح الوزير. لكن هذين العنصرين اللذين يمثلان اللاتماثل في هذا الجزء من الجدار قد جاءا في هذا الموقع بالذات، ليس فقط لإبراز مدخل جناح الوزير، بل لتثقيل وزن تكوين الجدار المربّع في هذا القطب لكي يتمكّن أن يوازن بهذا الثقل المضاف لنفسه، أن يوازن القطب الثاني الذي هو الامتداد الآخر المكوّن للجدار الشامخ المثقل بحجمه. إن نحتية هذا الجدار بأكلمه، أي بقطبيه، هي مقدمة لنحتية التكوين ككتلة. فعندما ينخفض الجدار و يستمر أفقياً بين مقر الوزير،

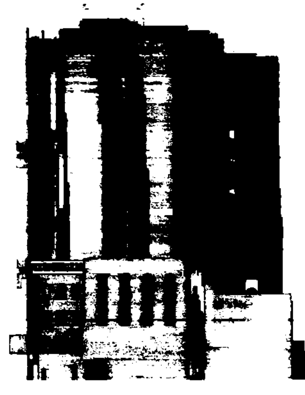




واجهة الشارع الخلفي.



واجهة شارع تونس.



الواجهة الجانبية.

و برج الوزارة نجد حتى أفقيّته تراوح بين الصعود و الهبوط بعلاقات نحتية، فكأنه يهيئ نفسه إلى زخم ليتمكّن به أن يرتفع شامخاً إلى أعلى البناء. لكن صعوده كذلك يتدرّج، فهو يرتفع و يتوقّف، و حتى ينخفض بعض الشيء، و يتخلله بعض التقطيع إلى أن يبلغ القِمّة العليا. لكنه عندما يهبط هذه المرة فإنه يخرّ بسرعة هائلة من دون أن يعترض هبوطه سوى بعض التقطيع المصغّر الذي لا يظهر إلا بالتمحيص، و بعد إمعان النظر و الملاحظة.



لقد أصبح الجسم وحدة متكاملة، تُقرأ ككلّ، و ليست كأجزاء ظاهرة المفاصل و العناصر الإنشائية و الوظيفية. إنّ كل هذه الصفات قد فُقدت و أصبح الجسم كتلة واحدة. و فُقد الاستبيان في فرز و ترجمة وظائف وخصائص العناصر، ذلك لأنّ الجدران الممتدّة من الهيكل الإنشائي، و هي متعدّدة، تتصاعد و تتشامخ و تتقطّع ثم تهبط منخفضة فجأة إلى الأرض الواحدة تلو الأخرى، من دون أن يكون هناك إيقاع، أو نظام واضحان عدا التصادفية التي لا تحكمها سوى السليقة العاطفية التي تنظّمها و تهذّب علاقاتها، و هكذا تغابش الاستبيان و الوضوح في مواقع الجدران الممتدة، الوضوح الذي كان يجب أن يظهر ليعبّر عن الوظيفة الإنشائية للهيكل.

إذا رفض الجسد المقاس، و رفض استبيان تفاصيل العناصر و وظائفها المعمارية، عندئذٍ يتحوّل هذا الجسد متسامياً بكيانه الإنشائي، إلى كتلة نحتية متكاملة. كذلك الأمر عندما تفقد العناصر وضوحها وعلاقاتها المعمارية، المرتبطة أصلاً بمنافع، و تصبح لا أكثر من عناصر متمّمة للتكامل الكتلي بدلاً من أن يكون كلّ منها بحد ذاته منفرزاً عن الآخر لتكوّن بمجموعها كيان التكوين، بسبب وضوح استبيانها، والإفصاح عن علاقاتها. وهكذا، وبهذا التكامل اللامقاسي تصبح الكتلة عبارة عن جسد عضوي يكمل كل جزء منه الجزء الآخر من دون فرز أو تفاضل أو إفصاح فلا يعبّر أيّ جزء عن أي منفعة معماريّة. بهذا التحول، بهذا الجمع، بهذا التلملم، يكتسب الجسد نحتية، ويتّخذ صفة جديدة بعد أن يكون قد فقد الدلائل المنفعية والإنشائية فيتحوّل إلى جسم مجرّد لا منفعي ولا إنشائي، أو هكذا يتراءى للباصرة. و بما أنّ الجدران نفسها تتفاعل بصعودها وهبوطها و امتدادها و تقطيعها لأنّ كل هذا يتمّ على نحو تصادفي فإنها، أي الجدران، لا تبرز في الحيّز ظاهرة بيّنة، بل إنها تذوب فيه سابحة بانسياب، و يؤكّد ذلك البروز التصادفي للزعانف[١] و هكذا تنصهر أجسام الجدران بالأحياز الفارغة و يتكامل

---

(١) **الزعانف**، ألواح شقاولية كونكريتية مستطيلة الشكل، تبرز في الجدران الشاقولية الطابوقية، و لها وظيفتان، **أولاهما** منفعية، و هي حجب أشعة الشمس عن بعض الشبابيك القائمة خلفها، و الأخرى وظيفة إستاتيكيّة، و هي حجب الشبابيك



التكوين و يتحوّل إلى كتلة نحتية.

لقد أصبح هذا التكامل، أو الجمع أو التلملم للجسد ظاهراً للعيان، بسبب فقدان الإيقاع في الجدران الممتدّة، و إخفاء العناصر المعمارية الوظيفية للخانات. بل إن البروز التصادفي للجدران قد جاء ليؤكّد اللاإيقاعية المشار إليها ـ التواجد المتتالي الذي لا يكوّن قوة دافعة في الاتجاه الجنبي بسبب تصادفية بروز الجدران و تصادفية مسافات باع الخانات ـ و بهذا التأكيد الجازم على اللاإيقاعية تنفث التصادفية قوّة من نوع آخر، هي قوة الجمع و التكوين و حصر القوى في ذاتية المنشأ ليصبح جسداً عضوياً.

إنّ شبابيك الخانات في برج الوزارة، تختفي تارة وراء الجدران الممتدّة، و تارة وراء الزعانف التي تبرز من الجدران الممتدة نفسها. و هذا الإخفاء يرمي إلى إلغاء ظهور مواقع الشبابيك، ذلك الظهور النظامي و المعماري الذي يُحدّد بواسطته عدد و توالي طوابق البناء، و بالتالي تحديد مقاس الكتلة. و هذا الإلغاء الذي حدث عن طريق الإخفاء، يلغي إذن، ظهور الطوابق، وبالتالي، المقاس نفسه.

لهذا السبب بالذات جاءت الزعانف بارتفاعات و بروز و تقطيع ووضع متنوّع و تصادفي، و لم تستحدث لتظهر مقاساً بل بالعكس لتخفي عناصر الشبابيك، إذ بظهور هذه العناصر قد تنفضح قياسات الكتلة. ثم إنّ أسلوب إخفاء العناصر يخفي جزءاً منها و يظهر جزءاً آخر بالمقادير و المواقع التي يصبح الإخفاء معها مؤكّداً على أنّ هذه العناصر حتى عند ظهورها، إنما تظهر لتكمل كُتْلِيّة الكتلة، إنها لا تظهر لمجرد إظهار نفسها، بل لتؤكّد أعماق التكوين. و هكذا توحّدت الكتلة في جسد عضويّ واحد.

لقد تعقّدت الكتلة بسبب اللاتناظر في تكوين الجدران الممتدة، و زعانفها و الشرفات و الشبابيك أينما ظهرت في علاقاتها التكوينية، العامة

ذاتها، عن المشاهد الذي ينظر إلى المبنى من الخارج البعيد، إذ بهذا الحجب يتموه على المشاهد موقع و ارتفاع الطوابق و لذا يفقد المبنى بعضاً من رؤيوية المقاس.



منها و الجزئية، و لكن هذه الكتلة ذاتها لا تخلو من إيقاع نابع من اللاتناظر ذاته لأنّه لا تناظر متكرّر. فالتكرار يتحوّل إلى إيقاع من جراء مزاولة سليقية في تحويل التناقض في اللاتناظر، إلى ذبذبة إيقاعية تسري في كيان الهيكل، لتجمعه مرة أخرى، بكتلة عضوية واحدة، و هذه في مفهوم معيَن هي ظاهرة «إيقاعية اللاإيقاعية»، و هي عبارة عن توليد الإيقاعية من عناصر زاد تنوّعها، حتى بلغت حدّ التنافر.

إنّ التكوين في حقيقة الأمر، لا يخلو من تناظر، و إن كان تناظراً ذا صفة خاصة. فواجهة جناح الوزير يلتفُّ حولها جدار شامخ ذو ست فتحات، طويلة الارتفاع تكوّن سلسلة أطواق. وهذه السلسلة تبدأ بارتفاعها من مستوى سطح الأرض في الجهة المقابلة للشارع الخلفي، بينما يبدأ الارتفاع من مستوى الطابق الثالث في الجهة المقابلة لشارع النضال. إنّ شكلها و ارتفاعها و عرضها يتطابق في كلتا الواجهتين، فهناك إذن، تماثل، لكنّه ليس بمستوى واحد، و لا يقرأ في المنظور، بل يتكوّن في الإدراك لأنّه يتطلب الدوران حول المنشأ، قبل اكتشافه، و من ثم إدراكه. و قد جاء التناظر في هذا الموقع بالذات لتوليد تفاضل لصالح جناح الوزير تجاه برج المكاتب، و لمنحه صفة خاصة فيه تجعل منه كتلة قائمة بذاتها و لها كيانها المنفرد. لكن الجدار الذي يلتف حول الجناح، مولّداً الإيقاع النابع من سلسلة الأطواق و مهيّاً لإدراك التناظر المقصود و إدراكاً ذهنياً هو ذاته الجدار الذي يستمر في التفافه ممتداً حتى يربط للكتلتين جاعلاً منهما كتلة عضوية واحدة.

كان يعتريني أثناء عملنا في المكتب في تهيئة التصميم بشكله النهائي، حدس مبهم، بأن التصميم لن ينال رضى لجنة التحكيم. و كان يلحّ في خلدي السؤال: أأهادن أم أتحدّى؟ لم أتردّد، عندما كان التكوين يتطلّب في مراحله الأخيرة التطوير و التهذيب و الإضافة، أنْ أضيف أشكالاً كما تخطر لي و هي بنت اللحظة من دون مراعاة للسنن التقليدية في أصول التكوين.

بهذا المخاض نظرت إلى تصميم «البلديات» فوجدت أنّ التشامخ الذي يدبّ و يسري متقطّعاً تارة، كَمنْ يمشي الهوينى و مندفعاً تار أخرى، كسيل



جارف لا هوادة فيه، يملأ الجدران الممتدة و الجدران التي تحتشد في باحات الخانات، إلى أن يبلغ هذا التشامخ مرتفعاً عن الأرض إلى أفق السماء في قِمّة التكوين. و هناك في الأعالي تتنافر الجدران بفوران حاشد بالتباين، فالجدران نفسها تهبط إلى الأرض بمراحل، تمهِّد كلّ واحدة للتي تليها، حتى تنغرز في باطن التراب، و هي بتتابعها الجنبي، و تعاقبها الطولي، و هي تندفع نحو الانطمار في ذات الأرض، تؤكّد مرة أخرى بأن التكوين قلعة ثقيلة، مثقلة بالجدران الممتدة، و هي جدران كانت قد تشامخت في الفضاء، لأنّ قدمها ثابتة في أرضية البناء.

و جاءت نتيجة التحكيم. قالت لجنة المسابقة في تقريرها إنها لا تمنح جائزة لهذا التصميم. و لكنّها أردفت تقول: إنها ربما تكون أمام تصميم ذي مفهوم متقدّم في العمارة.

في الأيام الأخيرة قبيل إكمال رسوم المسابقة، و عندما حان الوقت لتصميم سقف غرفة الاجتماع بجناح الوزير، ثم الطاق الذي يربط الرواق الممتد بين الغرفة و الجناح، شعرت بزخم الرفض للمساومة يحتدم في ضلوعي. فيم المهادنة؟ ألم أمنع من السفر؟ ألم تحجز أموالي؟ ألم أعامل كالمجرمين أمام لجان التحقيق؟ و لما قابلت الحاكم العسكري آنئذٍ لأطلب رفع المظلمة عني، كان في مقرّه معي حشد من المراجعين. أحدهم طلب إجازة فرن صمّون (منحت؟!). و الثاني أخوه موقوف. الثالث ابنه موقوف. الرابع صديقه موقوف. (أطلق سراحهم؟!) فلما جاء دوري قال لي: قدّم عريضة! قدمت العريضة تلو الأخرى. بنفس الصيغة، و بنفس الاقتضاب، من دون جدوى.

كانت نشوة التحدي تتضاعف عندي لتوليد بديل: كنا نقترب من اليوم الأخير لموعد تقديم الرسوم إلى اللجنة. قلت في نفسي: تُرى هل سيكون نصيبي، كنصيب ذلك المسّاح في رواية القلعة لكافكا؟ و لكن، ماذا لو تشاء الصدف، و يتحقّق هذا الكيان قائماً على الأرض، إذن لتغيّر شارع النضال لأمدٍ غير قصير.

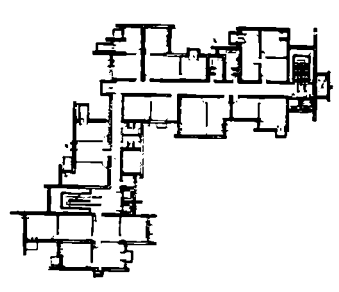


و المسألة بعد كل هذا تظلّ، لا مجرّد تحدٍ للجنة تحكيم، أو للجنة تحقيق، بل إيجاد البديل الشكلي.

بعد الانتهاء من تصميم وزارة البلديات، كُلّفت بتصميم بناية للأوقاف في باب المعظَم، و هي تحتوي على دكاكين في الطابق الأرضي و الذي يليه، و على شقق مكتبيّة في الطوابق الأخرى.

حذوت في هذا التصميم حذو تجربة البلديات بسبب وجود الدكاكين، ارتأيت استحداث رواق رئيسي فيها يتّصل بالشارع الذي هو شارع الرشيد، بالإضافة إلى أروقة داخلية ثانوية.

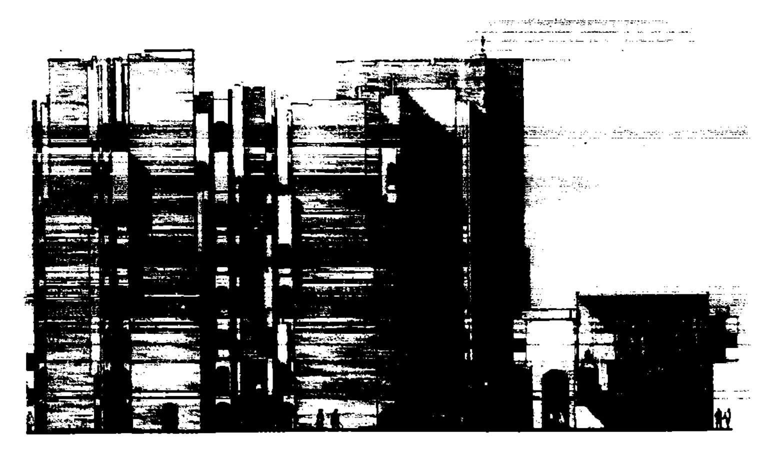
إن رواق شارع الرشيد الممتد من باب المعظَم، إلى الباب الشرقي يتّصف على كلا جانبيه بالنفعية. إنه يحمي الدكاكين جيّداً من أشعة الشمس و المطر و يوفّر بيئة سوقية ملائمة تجمع الدكان و الزبون. و يمتد الرواق على جانبي الشارع، و قد قام فوقه طابق واحد أو طابقان، و أكثر أحياناً، و قد برزت منها شرفات متواصلة أو متقطّعة، كل هذا يختزل من عرض الشارع، و يقرّب المسافة الفاصلة بين جهتيه، فيجعل منه بذلك وحدة متكاملة، و يمنحه مقاساً إنسانياً ينبض بالوئام بين المباني و السابلة، ولا يشعر الماشي فيه بأنه يمر بأعمدة كثيرة متعدّدة، لأن العمود الواحد منها لا ينفرد بنفسه، بل إن الشارع لا يقرأ على مجموعات متفرّقة بل كشريط ممتد، يرتفع تارة، و ينحني معوّجاً تارة أخرى. و هذه الأعمدة يحمل بعضها تيجاناً، منها التاج الكلاسيكي، و منها ما هو تطوير للمقرنص، و أخرى ذات أشكال هندسية مضلّعة و منها ما تفنّنت بنجر طابوقه، أيدٍ ماهرة فأبدعت فيه بضربات فأسها، رواق شارع الرشيد رواق إنساني، قديم هرم، و إن كان يفتقر إلى الخيال و الإبداع عدا بعض القطع المعمارية النادرة و الفذة كعمارة سنجر مقابل مقهى عارف أغا، و عمارة سليمان



مخطط الطابق السادس.





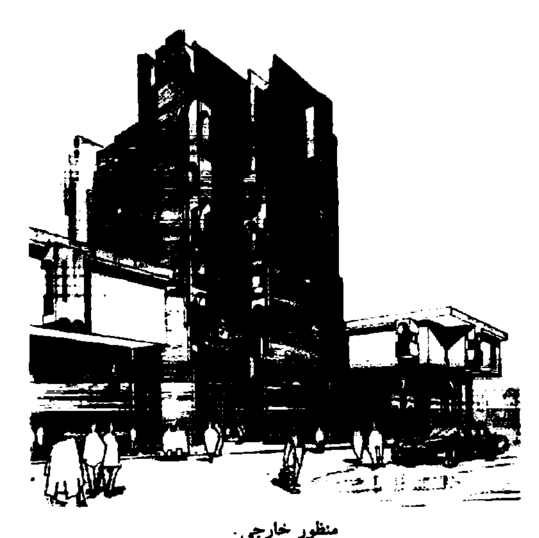


مخطّط الواجهات المختلفة.

مقابل سينما الحمراء و بناية بيت لنج، و عمارة فتّاح مقابل شارع باب الشيخ، و هي آخر ما في الشارع من روائع و قد بناها الأسطة حمودي. لكن شارع الرشيد ليس مجرّد شارع آخر كسواه. لقد كان أوّل شارع يحوّل العاصمة من أزقة متراصة ككتل، إلى مدينة تستقبل مرور العربة، ثم السيارة. و استقطب الشارع فعاليّات الفرد البغدادي و غيره من الوافدين على المدينة في العشرينات و الثلاثينات و الأربعينات، فهو الملتقى و المنتزه و مركز التسوّق و ساحة المظاهرة السياسية و الاستعراض العسكري و محل عرض للشخصيات و أزيائها و تقاليدها القديمة و المحدثة. و جمع الشارع بين الجامع و المبنى، بين مقهى حسن عجمي الذي يتجمّع فيه بعض الزبائن بعد صلاة الجمعة و «السويسرية»، مقهى الرواد المتعلّمين الجدد، جمع بين



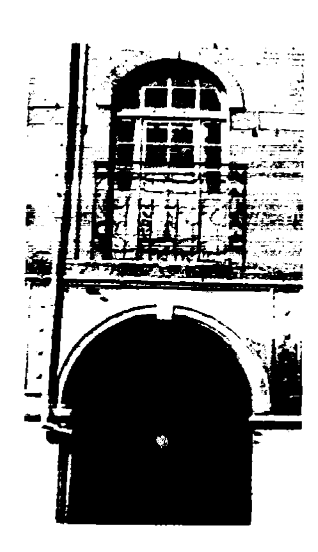
الدكان و«المغازة»، بين ما هو محتشم و ما هو خليع، بين عيادة الطبيب الأخصائي و غرفة قارئ الكفّ، و جمع من المارة بين الموظّف النشيط المحذلق، و المتقاعد المسترخي الرث، و بين مرتدي السدارة، و مرتدي البرنيطة.



منظور خارجي.

هذا الشارع استنفد طاقات جمّة حتى حوى من الذكريات ما جعله ينبض بتقاليد البغداديين في أفراحهم و أحزانهم فصار شريطاً استعراضياً حقاً في المادة و المعنى. و ما إن حلّ عقد الخمسينات حتى بدأ تقطيع هذا الشريط، و تمزيق أوصاله بكل قسوة. فإن بغداد الحديثة تريد التجديد. و ابتدأت المذبحة أولاً بقصّ الشرفات، و السبب في ذلك هو تمكين باصات المصلحة ذات الطابقين بالمرور من تحتها، ثم بفتح الساحات (ساحة الغريري مثلاً) و هكذا كان يسيل دم الشارع و تمتص بدعة التجديد الخرقاء حيويته و روحه من دون أن تسمع صرخة استغاثة تحت رواقه الرحيم. في الأربعينات عندما هدمت أمانة العاصمة جزءاً من جامع مرجان حدثت زوبعة سياسية، هرعت الجرائد فيها إلى أعمدة الرأي تندد و تناقش، ودوّت الأصوات في المقاهي و الدكاكين. أما اليوم (في منتصف الستينات) فإنّ التهديم يجري هنا وهناك، و ليس في العاصمة وحدها بل في مدن العراق الأخرى، من دون احتجاج من أحد لإيقاف الهجمة المتهوّرة عند حد. و عندما أخبرني قحطان عوني أنّ متصرفية البصرة باشرت بهدم أبنية على كورنيش شطّ العرب لها مكانتها المعمارية، و





عمارة بيت لنج، شارع الرشيد ١٩١٢(؟).

أنها تنوي هدم بنايات كثيرة أخرى، كتبت رسالة لرئيس الوزراء[٢] آنذاك الذي كان على و شك تفقّد البصرة، ناشدته فيها التدخل لإيقاف هذا الاتجاه و سلّمت الرسالة له باليد من قبل صديق، و هو يهم بركوب الطائرة في المطار. لكن شفاعتي لم تجد أذناً صاغية، كما يبدو، لأنّ المتصرّف آنذاك قال؛ أنا أهدم و الذي يأتي بعدي يعمّر. و لعلّه قال ذلك لقناعته بأن هذه المباني التقليدية، هي العائق في طريق التجديد و التقدّم و بأن المرحلة الضرورية الأولى لاستهلال الحداثة هي إزالة هذا العائق من الوجود. بمثل هذا الموقف صار يجري تجديد شارع الرشيد. و جاء المخطّط الجديد يعمل بكثير من الغفلة، لا ليؤكّد تقاليد الشارع و تثبيتها و تطويرها، تلك التقاليد التي تولّدت في ذلك الشريط الممتد بقلب العاصمة، بل ليقضي عليها، لأنّه لا يعلم ماذا يمثّل شارع الرشيد، ولا يرى فيه سوى التأخّر و الزينة البالية و المعوّقات التي تتحدى التصوّر الفني المتقدم، وكان الأحرى به، لو كان من مستوطني ذلك المأوى أن يترك الشارع لمصيره الزمني على الأقل.

و كأنّما إحياءً لرواق شارع الرشيد، ولو رمزياً، قررت أن أولج رواقاً تحت عمارة الأوقاف، على أن يكون مقاسه إنسانياً. عندما تشمخ الجدران الممتدة، في تصميم هذه العمارة، نجد تحتها أو بجنبها رواقاً يحمل طابقاً. وهذا الطابق قد انفرد عن التكوين بصفات خاصة، فجدرانه مبيّضة للتباين مع

(٢) كان رئيس الوزراء الدكتور عبد الرحمن البزاز و الصديق الذي سلّمته الرسالة الدكتور مكي الواعظ و متصرف المحافظة آنذاك السيد إبراهيم الحيالي.



جدران البرج المكتسبة بالطابوق الأصفر. و على هذه الجدران البيضاء تبرز بوضوح، العناصر المعمارية، لتؤكّد بأن خلف البرج و تحته و حوله سوقاً بمقياس منخفض، يمتدّ و يتشعّب بأزقّة متداخلة، مكشوفة تارة و مغطاة تارة أخرى برواق داخلي. و تعبر فوق هذه الأزقة جسور من هنا و من هناك، تربط أحياز وظائف الطابق الثاني. و لكل مجموعة من الدكاكين، و أحياناً الدكاكين الفرديّة، مواقع منفردة، و بهذا التنويع الذي يواجه الزبون و هو يتنقل في أرجاء السوق، فضلاً عن أن التنويع الآخر في الرواية المتقطعة الناشئة من النظر خلال فتحات متنوعة كبيرة و صغيرة، مربعة و مستطيلة، فتحات منعزلة و أخرى مكمّلة لرواق داخلي، و كذلك علاقات الفتحات مع الرواق و الدكاكين المجاورة لها، و كلّها ذات مقاسات إنسانية بينة، بسبب كلّ هذا يقف الزبون و غيره من السابلة، فينظر بين حين و آخر، و يشاهد النقيض المقاسي في الألواح الشامخة التي تكوّن البرج، الألواح الصفراء الآجرية و قد مُوِّه مقاسها، و تناسقت لتصبح كتلة عضوية واحدة، و كأنها لم تشمخ إلا لتكوّن للرؤية التحتانية قطعة نحتية لإمتاع الزبون في السوق. لكن هذه العلاقة تنتقل إلى الخارج، و لعلّ الأصحّ القول إنّ هذه العلاقة الخارجية تنتقل إلى الداخل، فالبرج يعلو لأنّ الألواح تؤكّد الشموخ و ذلك بتقلّص جوانبها كلّما ارتفعت، و هذا التقلّص يضاف إلى المنظور، فيصبح الشموخ مضاعفاً. على أن لهذا التأكيد على الصعود توازناً نحتياً إذ تبرز في الألواح، شرفات هنا و هناك في منازل تصادفيّة، و بروز الشرفات يتضاعف كذلك، كلّما ارتفعت، و بهذا التباين في البروز المتضاعف الذي يعمل على إطفاء المنظور، و تقليص الألواح ينبعث التوتّر النحتي في أعلى الألواح، فينتقل الزائر مرة أخرى إلى الرواق و إلى السوق و إلى جسوره المتنوّعة و بهذا آمل أن تتاح له بعض المتعة.

عندما أكملت تصميم هذين العملين (البلديات و الأوقاف) كان التحقيق القضائي و المالي معي على وشك الانتهاء، وقد دام ما ينوف على سنتين، و كنت ما أزال ممنوعاً عن السفر. ذات يوم و أنا أعبر ساحة باب المعظّم في طريقي إلى السجن المركزي للمثول أمام إحدى لجان التحقيق، قلت في



نفسي: سواء أنشئت عمارة الأوقاف أم لم تنشأ، و كان موقعها يقابل السجن فما الذي سيذكر في المستقبل كعمل إيجابي يا ترى؟ تصميم تلك العمارة أم جهود لجان التحقيق؟ و كان هذا السؤال يلح عليّ و أنا أنظر إلى الموقع من أحد شبابيك السجن المشرف عليه. على أنّ هذا التصميم لم ينفّذ كذلك، ولأسباب إدارية هذه المرة!

أبو غريب، آب ١٩٨٠



بناية معمارها هولندي، أواخر الثلاثينات، شارع الرشيد، بغداد.





بناية تظهر فيها مكيفة الهواء بشكل مشوّه، إذ لا توجد إلى الآن حلول إستاتيكية مناسبة لها. لاحظ طراز تيجان الأعمدة.



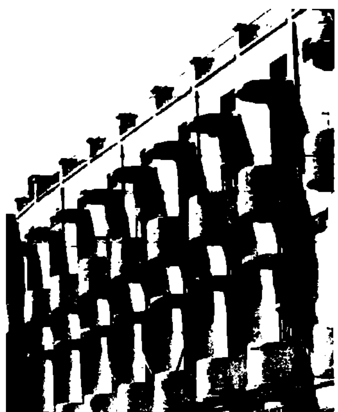
دار ياسين الخضيري، (؟) شارع الرشيد، الدار مطلّ ه نهر دجلة، ١٠ـ ١٩١٥. (المصدر: د. إحسان فتحي)



سينما الزوراء، شارع الرشيد.



لاحظ بالكونات الطابق الأول مقصوصة، و لقد تم ذلك بعد أن بدأت باصات مصلحة الركاب ذات الطابقين في السير في شارع الرشيد.



فندق تايكر بالاس، أحمد مختار إبراهيم، ٤٠ (؟). (المصدر د. إحسان فتحي).





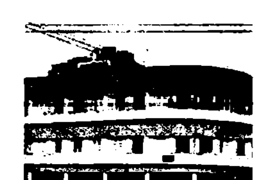
بناية عارف آغا، جاءت النيجان لأعمدة هذه البناية مقرنصة و من مادة الطابوق



استعمال الطابوق للنيجان و الأقواس



استعمال القوالب الإسمنتية أو الخرسانية مع الطابوق



الفندق المركزي، ساحة حافظ القاضي، أحمد مختار إبراهيم، ١٩٤٠ (؟)، اعتمدت من قبل أمانة العاصمة أبعاد ارتفاعات طوابق هذه البناية كمقاس لنظام الأبنية الذي يحدد ارتفاعات الطوابق في شارع الرشيد.



بناية عمّرتها الحكومة العثمانية في باب الشرقي، مطلّة على نهر دجلة، ١٩١٠ (؟)، سكنها سيتون لويد في منتصف الأربعينات.



الحوش الداخلي لأحد بيوت بغداد التحداري.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الواحد والعشرون

الجدار الملتفّ

كنت أعتقد في بداياتي أنّ الموقف الذوقي، أو الجماليّة التي يولّدها هذا الموقف، ترجع في أصلها إلى التجربة، و هي تنحصر بما يجري في العلاقات الحسية. و هذه التجربة هي حصيلة لأفضل سبل الاستنفاد لأقل جهد إنساني في إنتاج الصنيع. هذا المفهوم للجمالية مستنبط من مبادئ الاستنفاد الوظيفي، أي الوظيفة[١].

---

(١) **الوظيفيّة** Functionalism نظرية تقول بأنّ الأبنية و الصنائع الأخرى التي تؤدي وظيفتها النفعية بصيغة و كفاءة جيدة و تستنفد جهداً و مادة بأقصى كفاءة اقتصادية تحمل بالضرورة في تضاعيفها صفة الجمال و العكس صحيح كذلك. بكلمات أخرى، إنّ الأبنية التي لا تمتاز بهذه الصفة هي بالضرورة خالية من صفة الجمال، أي قبيحة أو مبتذلة و على أساس هذه النظرية فإنّ جمالية الشيء صفة تتعين بالقدر الذي يتضمّنه ذلك الشيء، من كفاءة وظيفية. ترجع بعض مبادىء هذه النظرية إلى الفلسفة التجريبية Empiricism الإنجليزيّة ق ١٨، و فيما بعد إلى الفيلسوف الألماني كانط Kant و إلى الكلاسيكية المحدثة ـ بعد منتصف ق ١٨ـ التي تبلورت مواقفها في الربع الأخير من ق ١٨ و ذلك برفضها و مقارعتها إلى طراز الروكوكو Rococo إلا أن نظرية الوظيفية، أو الموقف الوظيفي، في كلا المجالين الفلسفي و المعماري، لم يتمكّن من استحداث موقف وظيفي حقيقي بالنسبة إلى إنتاجية العمارة، أو أنْ يكون له تأثير مهم في تطور عمارة حديثة، بالمفهوم الذي نفهمه الآن، إلا في أواخر ق ١٩ عن طريق معماريين مستجدِّين كثيرين، كان رائدهم في هذا المجال المعمار الأمريكي لويس سوليفان ١٨٥٦ـ ١٩٢٤ Louis Sullivan عندما أعلن بأنّ «الشكل يتبع الوظيفة» و عندما أعلن في الوقت نفسه المعمار النمساوي أوتو فاغنر

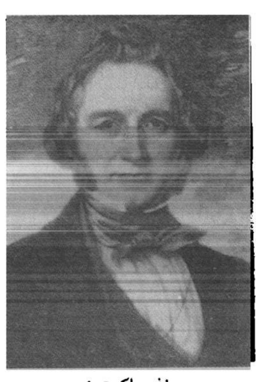


منذ لقائي الأوّل مع مدحت مظلوم، و عبد اللّه إحسان كامل، في منتصف الأربعينات و «الوظيفية» في تلك الأوساط ليست مجرّد كلمة عابرة، بل كانت هي الصفة الوحيدة للعمارة الجيّدة. لذلك كان موقفي قبل سفري إلى إنجلترا للدراسة، يتّخذ من الوظيفية معياراً، أقيّم بموجبه الطرز و المدارس المعمارية القديمة و الحديثة، الموقف الذي تعرّفت بموجبه على سنن التكوين التي عملت وفقاً لها، و الذي تحسّست بموجبه العلاقات الجمالية واستمتعت بفن العمارة، سواء خلال فترة دراستي، أو بعدها خلال ممارستي للمهنة، و كذلك خلال إطّلاعي على القديم و الحديث في العمارة، و على مختلف الصنائع، بما في ذلك نتاج العمل اليدوي و الآلي. ففي طوال تلك الفترات، كانت الوظيفية، هي القاعدة الحقيقية لمواقفي في الممارسة.

و من خلال ذلك الإطّلاع، و تلك الممارسة، توسّعت قاعدة هذا الموقف. فقد وجدت التأكيد يجري على مبادئ الوظيفية في تاريخ العمارة، العام منه و التفصيلي، و أدركت عند الممارسة أنّ التعمق في مفاهيم الوظيفية هو خير ضمان لتجنبّ الابتذال. أرشدني هذا الموقف إلى تعرّف موضوعي أمين على التراث المعماري، و في هذا الموقف عثرت على بعض ماهية المقررات المسببة لإنشائية المبنى و النفعية الناتجة عنها، و على تعليلاتها

١٨٤١ـ ١٩١٨ Otto Wagner بأنّ «ما من شيء غير عملي يكون جميلاً» Nothing that is not practical can be beautiful و هكذا أصبح لهذه الفرضيات التي تدعم الموقف الوظيفي في العمارة بالإضافة إلى مواقف عديدة أخرى و مماثلة لدى بعض رواد الفكر المعماري، و الإنتاج الصناعي، و من بينها تأثير كتاب المعمار النمساوي أدولف لووس Adolf Loos ١٨٧٠ـ ١٩٣٣ في أوائل ق ٢٠، تأثير مباشر في الفكر المعماري و الصناعي في مواقع مهنيّة و أكاديمية عديدة، و ربما كان أهمّها مدرسة الباوهاوس في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. في الوقت نفسه، كانت هناك حركة أخرى، موازية للفكر المعماري، و هي الفكر الإنشائي الذي عمل على استحداث و بلورة الموقف الوظيفي، بالمعنى الذي ذكر، و ذلك في مجال الهندسة المدنية و الصناعية و الحدائق، منذ بداية ق ١٩. يتمثّل هذا الموقف في أعمال تلفورد و من ثم جوزف باكستن و دسميس برتن ١٨٠٠ـ ١٨٨١ Decimus Burton.





جوزف باكستون.

كظواهر تؤلّف كينونة العمارة، و على سنن التكوين و العلاقات الجمالية و العاطفية، حتى سعيت إلى أن أستبط لنفسي، نظريّة جدليّة للعمارة عندما تساءلت ما هي الحاجة؟ ما هو المطلب؟ و كيف تحقّق ذلك؟ فكان جوابي بعد طول بحث و استقصاء، إنّ العمارة أو الشكل المادي لها هو حصيلة تفاعل قطبين، **أولهما**: المطلب الاجتماعي، و**الثاني**: الوضع التقني.

ما هي الوظيفية؟

إنّ أحد المقوّمات الرئيسية في تكوين مفاهيم العمارة الحديثة، أو تكوين مبادئها الفلسفية، يرجع إلى العقيدة القائلة بأنّ الشكل يتبع الوظيفة. منذ مستهل القرن التاسع عشر أخذ هذا المفهوم بالذات، يتبلور في مدرستين: الأولى المدرسة الهندسية و كانت تضم مهندسين أمثال تلفورد[٢] و باكستون[٣] و إيفل[٤]، و غيرهم، ممن آمنوا بالهندسة و مارسوها، وفق المبدأ القائل بأنّ الشكل الصحيح و الجميل هو ذلك الذي يتوافق مع ناحيتين: **أولاهما** استنفاد المكنة النظرية في الحسابات الإنشائية، و **الثانية** استنفاد مكنة الإنتاج الصناعي، بما في ذلك مكنة الآلة و مكنة إنتاج الجملة.

و المدرسة الثانية هي المدرسة المعمارية، و كان رائدها المعمار

---

(٢) **توماس تلفورد**، Thomas Telford (١٧٥٧ ـ ١٨٣٤).

(٣) **سير جوزف باكستون** ١٨٠٣ ـ ١٨٦٥ Sir Joseph Paxton معمار، إنجليزي، و مصمم حدائق و مستنبتات زجاجية Horticulture glass houses. أهمّ أعماله في هذا المجال كانت في شاتسورث، Chatsworth، إنجلترا ٣٦ـ ١٨٤٠ استخدم في ١٨٥٠ نفس المبادىء التصميميّة المستحدثة في القصر البلوري الذي يعتبر أكبر منشأ شيّد حتى ذلك التاريخ، و في فترة إنشائية وجيزة و بكفاءة لا نظير لهما بالإضافة إلى ذلك فإنه يمثّل في رأيي، النقلة الأساس في تطوّر العمارة نحو مفهومها المعاصر، و ذلك في كلا الوجهين، طرائقية الإنتاج والقيم الجمالية التي حققها المصمم على حد سواء.

(٤) **غوستاف إيفل**، Gustave Eiffel (١٨٣٢ـ ١٩٢٣).



الفرنسي أوجين إيمانويل فيولّيه ـ لو ـ دوك[٥] الذي بشّر بمبدأ العقلانية[٦] في الإنشائية، في منتصف القرن التاسع عشر و أشاعه في أوساط كثيرة، مما كان له تأثير كبير في الحركة الحديثة في العمارة بما في ذلك تأثيره في فرانك لويد رايت و كوربوزييه في مستهل تكوين معتقداتهم المعمارية.

الوظيفيّة ترتكز على نقطتين: **أولاهما**: أنّ كلّ شكل يجب أن يعكس وظيفه، و يعني ذلك أنّ كل عنصر في التكوين، يجب أن تظهر وظيفته بوضوح. مثلاً، العمود و الجسر، فيجب في كلٍّ منهما أن تظهر وظيفته بوضوح. و على العكس من ذلك العناصر اللاإنشائية كالألواح التي تملأ باحات الهيكل، فهي تظهر باعتبارها مجرّد لوحة لغرض سدّ الفراغ، أي تظهر بوظيفتها اللاإنشائية.

و **النقطة الثانية**: هي أنّ الشكل يجب أن يتوافق مع المتطلبات الإنتاجية، أي التكنولوجية المتقدّمة لعصر ما. من هنا يتعيّن أن يتوافق الشكل المعاصر مع متطّلبات إنتاجية الماكنة وإنتاج الجملة خاصّة، لذا أصبح الشكل المبسّط الهندسي في مستهل الحركة الحديثة في العشرينات كالمكعب، و الأسطواني من الأشكال المرموقة في التكوين المعماري، عند كوربوزييه، و المدرسة البنّائية الروسية[٧]، و أمثالهما. كان هذا الموقف من الإنتاج

---

(٥) **أوجين إيمانويل فيولّيه ـ لو ـ دوك** Eugene Emmanuel Viollet Le Duc ١٨١٤ـ ١٨٧٩ معمار، مهندس، و آثاري فرنسي، و هو أوّل مَن أجرى بحوثاً شاملة للعمارة «الغوطية»، و قدّم على أثر ذلك، دراسات و نظريات تخصّ الصفات الإنشائية للطراز «الغوطي»، و بيّن في هذه الدراسات بأن الحلول الإنشائية تشكل المقوم الأوّل في هذا الطراز و هو يعتمد أصلاً على الطاق المستدّق Pointed arch و العقد الضلعي ribbed vaulting و بهذا كان بيولّيه ـ لو ـ دوك أول من نقض المفهوم الذي يتحدّد بالتصوّر الرومانتيكي للعمارة «الغوطية».

(٦) **العقلانية**، Rationalism حركة معمارية شاعت في النصف الأول من هذا القرن، مفادها أنّ الحلول المعمارية مثل الحلول الحياتية للمشاكل، يجب أن تستوحى من العقل و المنطق، لا من العاطفة.

المصدر: 20th Century Architecture Thames & Hudson.

(٧) **المدرسة البنائية الروسية** Russian Constructivism حركة معمارية و ثقافية شاعت في الاتحاد السوفييتي وأوروبا في العشرينات و الثلاثينات من هذا القرن، إذ شرع عدد



كذلك، مصدراً مهماً لمبادئ التدريس في «الباوهاوس»[٨] إذ كان التوافق بين الشكل و بين متطلّبات الآلة، و بخاصة متطلّبات إنتاج الجملة، هو أحد المبادئ التي استرشدت بها المدرسة و طبّقتها، أي أنّ الشكل أثناء عملية توليده يجب أن ينطوي على مكنة كفيلة بإنتاج الجملة.

إذاً، فالوظيفية هي تلك النظرية القائلة بضرورة إظهار وظيفة العنصر في التكوين، و بأنّ استحداث الشكل الجميل، أو الجيد، أو المناسب، هو أصلاً راجع إلى درجة توافقه مع المتطلّبات الإنتاجية، بما في ذلك خواص المادة و طرق العمل عليها. مصدر المتطلّبات الجمالية إذن هو التوافق بين المتطلّبات الإنتاجية، و الشكل الحاصل. انبثق من هذه العقيدة موقف، فيه الكثير من الإعجاب و الموائمة، لدى أتباع مدرسة العمارة الحديثة، تجاه الإنتاج الصناعي المتمثّل بالجسور و السيارات و القاطرات و البواخر و السايلوات و الطائرات إلخ.. وجدث تلك المدرسة في هذه العقيدة منابع لها تستمد منها علاقات و سنناً جمالية جديدة.

هكذا أصبحت الوظيفية عقيدة العمارة الحديثة التي تعمل وفق جماليتها، و من أهم سننها، التعبير الواضح، و الكامل، عن وظائف العناصر، و أن يكون شكل هذه العناصر مستمداً أصلاً، من تطابق المتطلّبات الإنتاجية، مع الشكل الحاصل. فكلّما كان التعبير أدقّ، كلّما كان التطابق

من المعماريّين السوفييت، مثل ملنيكوف و ليونودوف و غيرهما، بتصميم مشاريع للشعب مثل المسارح و المعارض و المباني العامة التي تميّزت بتطوّرها التقني و الوظيفي و بروحيّة البساطة المنفعية. و في منتصف الثلاثينات انحرف السوفييت عن هذا النهج الإنشائي بينما ظلّ تأثيرهم واضحاً في المعماريّين في باقي أنحاء أوروبا.

(٨) **الباو هاوس** Bauhaus من أهم الحركات المعمارية و الفنية في هذا القرن. أسسها Walter Gropius على أساس تعليم الحرفة في ورشة العمل لا في استديوهات الرسم كما هو متعارف عليه. كان هدف الحركة هو «البناء للمستقبل» و على هذا الأساس تميّزت عمارتهم بالمظهر الصناعي و التكعيبي البسيط.

(المصـــــــدر: Penguin Dictionary of Architecture) 20th Century Architecture Thames & Hudson.



أقرب. أصبح المنشأ بذلك، يشمل أكبر درجة من الوظيفية، فيصير على أعلى درجة من الجمال.

فإذا ما اتصف طراز، بالإنشائية، فمعنى هذا أنّه يكون قد ظهرت فيه معرفة البناء أو الإنشاء، و هي المعرفة التي تشتمل على أفضل السبل لاستنفاد أقلّ جهد إنساني، في حماية الوظيفة الاجتماعية للتسقيف و الإحاطة. و يشمل ذلك العوامل الطبيعية كالمناخ، و العوامل الاجتماعية كالحروب، و العوامل العاطفية كالعبادة، و ذلك عن طريق التعرّف على خصائص الموارد الطبيعية، و استخدام المعرفة الحاصلة، بطرق تتوافق مع ما جرى التعرّف عليه آنذاك من قانون الجاذبية. و إذا اتصف طراز آخر بالجماليّة، فمعنى هذا أنه يكون قد ظهرت فيه المعرفة، لإيجاد أفضل السبل، لإرضاء و إشباع وظائف عاطفية، و ذلك عن طريق اكتشاف، و توليد سنن و علاقات جمالية. إنّ كلاً من الإنشائية و الجماليّة كمقوّمين يكوّنان جزءاً من المعرفة لتلك المرحلة المعمارية تشمل بعض الصفات المادية أو العاطفية. ففي نطاق المعرفة المادية تُحوّل المادة لاستحداث بيئة معيّنة، لإرضاء وظيفة معيّنة. و في نطاق المعرفة العاطفية تحوّل المادة إلى أشكال معينة لإشباع عاطفة معينة. إنّ كلاً منهما يكون جزءاً من المعرفة المادية أو العاطفية. ففي نطاق المعرفة ببعض الصفات المادية أو العاطفية و بكيفية إعمال هذه الصفات لإشباع متطلّبات اجتماعية معيّنة. بعبارة أخرى، كلّما تولّد مطلب اجتماعي، أو كلما أصبح هذا المطلب ملحاً، و أصبح من الضروري إشباعه، يقوم المجتمع بإعمال بعض مقوّمات القطب التقني. و حصيلة هذا الأعمال، و ما ينشأ عنه من تفاعل، بين الإنسان و المادة، يتولّد الشكل ثم الطراز. لكن هذه الأعمال لا تجري في كل المقوّمات بالتساوي، لأنّ لكلّ مجتمع له أولويّات خاصة به، في انتخاب المقوّمات، و تنظيمها في طقوم، و الطقم هو مجموعة المقوّمات العاملة التي تنظّم بموجب أولويات معيّنة بحيث يسهم كل مقوم في عملية التحويل الجدلي في توليد الشكل، أي يسهم بالكمية و النوعية، حسب وقعه في أولويات الطقم.

إن ترتيب الأولوية في تنظيم طقم مقوّمات المقرّر التقني، هو وظيفة



المقرّر الآخر، أي المطلب الاجتماعي. و قد نكون أقرب إلى الصواب إذا قلنا: إنّه في أثناء تفاعل مختلف مقوّمات قطب المطلب الاجتماعي، و في أثناء إحدى مراحل تكوينه، يتفاعل مع مكوّنات القطب الآخر. و بتفاعل هذين القطبين، كعمل فكري، وفي خضَم هذه التفاعلات المتقابلة و المتبادلة، يتمّ إلى حدٍّ كبير تنظيم أوليات طقم مقومات القطب التقني. إنّ المقوّمات التي اتخذت أولويتها في تنظيم القطب، هي التي تحدّد إلى حدّ كبير، صفة الطراز.

بمعنى آخر، إنّ صفة الطراز هي حصيلة تفاعل تلك المقوّمات التي أسهمت أكثر من غيرها من بين المقومات الأخرى، بسبب موقعها في تسلسل الأولوية، في طقم تكوين المقرّر، فالطراز إنّما يأخذ صفته، من المقوّمات الأشد تفاعلاً في الطقم. أي أنّ الطراز، يكتسب صفة معيّنة لأن تكوين التسلسل، في طقم المقومات، قد انحاز، لسبب ما، إلى ترتيب معيّن. فهذا التكوين في التسلسل قد يمنح أحياناً الأولويّة لمقوّمات معيّنة، فعندما تتفاعل هذه المقومات ذات الأولوية أثناء العملية الجدلية، عند توليد الشكل، فإنّ الشكل المستولد يأتي عندئذٍ، مكتسباً صفة، متأثرة بماهية تلك المقوّمات. و من هنا يمكن القول بأنّ الشكل العام أو الخاص للطراز، إنما اكتسب صفاته الطرازية العامة أو الخاصة نتيجة للأعمال الشديد، لبعض المقوّمات التي تشكّل الطراز. بعبارة أخرى، إنّ المقوم في كلّ عملية جدلية يأخذ مكانة معيّنة في سلسلة الطقم، و لكلّ مكانة حدّتها من الأعمال ـ كماً و نوعاً ـ في العملية الجدلية، و يتم تحديد الأولوية في سلسلة الطُقم، على مراحل عدة سابقة و لاحقة، لأنها تشمل تكوين المطلب، و كذلك الاستجابة أثناء العمليّة الإنتاجية للعلاقة «السبريباينة» في تكوين المطلب، ثم تحقيق الإنتاج.

فإذا كان لكل دور معماري، موقف في انتخاب أولويات معينة، فهو ما أن يتفاقم دور هذه المقوّمات المفضّلة، و بروز الطراز و تطوّره، حتى يصل ذروته، ثم يصيبه الوهن و الضمور، إلى أن يزول من المسرح المعماري. و في إحدى هذه المراحل تتولّد ظروف اجتماعية أخرى، لتستحدث بدورها



أولوّيات جديدة، في تنظيم مقوّمات القطب التقني، و إظهار طراز ذي صفة أخرى ـ و لكن عند وجود تباين في التفكير الاجتماعي، أي عندما تتزامن مفاهيم متنافرة، في التفكير الاجتماعي نجد هذه المفاهيم تولّد طرزاً متنافرة. من هنا تزامن الطراز الاصطفائي القوطي لبيوجن[٩] مع الطراز الإنشائي لباكستون في منتصف القرن التاسع عشر. الطراز الأول يمثّل الحماسة الشديدة لحركة بعث الكثلكة، التي تجسّدت في إظهار العمارة القوطيّة، باعتبارها تمثّل القيم النبيلة، لحياة العصر الوسيط، و الخالية من المفارقات و التلوث الاجتماعي. الطراز الثاني يمثّل العقلية الصناعية المؤمنة بأنّ تقدّم إنجلترا و دعم مكانتها السياسية و الاجتماعية، لا يتمّ إلا بتطوير متقدّم، للأسباب الإنتاجية، بما في ذلك الإنشائية.

الطراز الذي يتّصف ـ إذن ـ بالإنشائية، هو ذلك الطراز الذي تكون فيه الإنشائية، هي المقوّم الحاسم، عند جريان العملية الجدلية في تكوين الشكل. العكس صحيح كذلك ـ أي أنّ الطراز الذي يتصف بالجمالية هو ذلك الطراز الذي تكون فيه العلاقات الجمالية، هي المقوّم الحاسم من بين مقومات القطب التقني، أثناء العملية الجدلية في تكوين الشكل.

فبينما نجد في الطراز القوطي، توازناً بين الجمالية و الإنشائية بأسمى مظاهره فإننا نجد في الطراز النهضوي أنّ المقوّم الإنشائي، لم يكن له الدور

---

(٩) أغوستوس بيوجن ١٨١٢ ـ ١٨٥٢ Augustus Pugin، معمار إنجليزي ـ صمم الأبنية و الأثاث و الحلي و الزجاج الملوّن و غيرها. كان من أهم دعاة اعتماد الطراز الغوطي كنموذج أمثل يحتذى به، و له أثر كبير في نشر الحركة الإصفائية في إنجلترا للطراز الغوطي في منتصف ق ١٩. اعتنق المذهب الكاثوليكي الروماني في ١٨٣٥، و من هنا شرع بنشر الفضيلة المسيحية للعهد الغوطي و قارع، حسب ادعائه، النزوات اللامتزنة التي وجدها في العمارة النهضوية. بشّر بالأمانة في الإنشائية، أي الإنشائية و إنشائية المبنى على حقيقتها، كما هي في الطراز الغوطي دون إكسائها بلبادة من عناصر ثانوية كما هي الحال في الطراز النهضوي. بيوغن، مؤلّف و منظّر، و من بين ما نشر كان مجموعات رسمها لأبنية غوطية في إنجلترا و فرنسا. كان من بين دعاة اعتماد التنظيم الاجتماعي للقرون الوسطى، لا باعتباره نزوة رومانتيكية بل لأن هذا العهد أو التنظيم الاجتماعي المقرون به، يمثل موديلاً للاقتداء به، كحل أمثل للمجتمع الحاضر و المستقبلي.



الحاسم، في التوليد، سواء بشكل الطراز العام في التفصيلي. الجدير بالذكر في هذا الصدد، إنّ كثيراً من الباحثين كانوا إلى وقت قريب، ينعتون القوطيّة بالإنشائية، أو يمنحون الأولوية فيه للإنشائية. و كنت أنا من المتأثّرين بهذا المفهوم. لكن البحوث الحديثة، تشير إلى وجود توازن، بين الإنشائية و الجمالية، و هذه البحوث لا تعزو توليد جميع الأشكال القوطيّة إلى الإنشائية. **مثلاً قد لا تكون للقبب المستدقة أسباب إنشائية لوجودها، في** جميع الحالات في العمارة النهضوية، يمكن أن نستقري بأنّ الإنشائية لم يجر عليها تطوير مهمّ في عصرها، من ناحية صفة المواد، و من ناحية طرق استعمالها، بل إنّ هذا المقوّم، لا يفسر التطوّر الحاصل في الطراز، كما هو **الحال في العصر القوطي. إن تطور الطراز النهضوي، بما في ذلك نسق الأعمدة، لم يكن لأسباب إنشائية، بل تلبية لمطلب جمالي اجتماعي، كما أن النهضويّين استخدموا المواد، إحداها بدل الأخرى، بل حتى تقليدها عند عدم توفّرها. بعبارة أخرى: استخدموا المادة بطرق لا تتوافق مع خصائصها** الطبيعية، مما يشير إلى أن المقوّم الفعال في توليد و تطوير و تغيير الطراز النهضوي هو السنن الجمالية. هكذا كان الطراز النهضوي مدفوعاً، بتطوّر ذوقي عند المجتمع، و عندما أصبح هذا الجانب ملحّاً، أخذ مكانة المقوّم الفعال، في قطب المطلب الاجتماعي، و بتفاعل هذا مع السنن التكوينية و العلاقات الجمالية في قطب التقنية، تم تحفيز السنن والعلاقات الجمالية الجديدة، و بإضافة ما حصل من معرفة جديدة إلى المعرفة السابقة، جرى تطوير القطب التقني. بتفاعل هذا القطب المتطوّر مع المطلب الاجتماعي، تولّد الطراز النهضوي بالشكل الذي ظهر فيه.

هذه النظرة، أو هذا الموقف الجديد، لم يضعف من تقييمي لإنشائية باكستون، ولا للحركة الإنشائية التي تبلورت، في حقبة القصر البلّوري في منتصف القرن التاسع عشر، و لا أضعفت إعجابي ببرج إيفل في باريس، أو حتى بإنشائية عصرنا المتمثّلة بجسور مايار في سويسرا(١٠)، و البرج الزجاجي

---

(١٠) **روبر مايار** ١٨٧٢ ـ ١٩٤٠، Robert Maillart مهندس إنشائي سويسري متخصّص



«الميز فان در رو» و حظيرة الطائرات لفريسينية[١١]، و أخيراً و ليس آخراً، المعارض في تورين لنرفي[١٢]. بل إنّ هذا الموقف الجديد، قد حفزني إلى أن أنظر إلى النهضوية و الطرز الأخرى، نظرة تعاطفية. ألم يتراوح تاريخ العمارة بين استقطاب الإنشائية تارة، و استقطاب الذوقية تار أخرى؟ فلِمَ نعطي لأنفسنا الحق، في تفضيل موقف على آخر في التقييم؟ أليست هذه مواقف إنسدادية؟ ألم تكن العمارة الإغريقية شكلاً يرجع أصله، إلى منشأ خشبي، تم تحويله إلى حجر و مرمر؟ فكيف يمكننا تفسير جمالية المعبد الإغريقي إذا التزمنا بالوظيفية؟

الإنشائية ما هي إلا إظهار الواجب الإنشائي الحقيقي للعنصر، أو رفض استحداث عنصر لاإنشائي، في موقع أو مظهر إنشائي ـ و هي كمبدأ معماري، ليست لازمة، لتوليد عمارة جيدة، إننا لنجد عبر العصور، طرز العمارة و هي تبرز و تتميّز، ليس بالتزامها بمبدأ واحد، أو بتطويرها و تهذيبها لمقوّم واحد معين، بل نجد بأنّ لكل طراز صفته المعينة، و تتعين

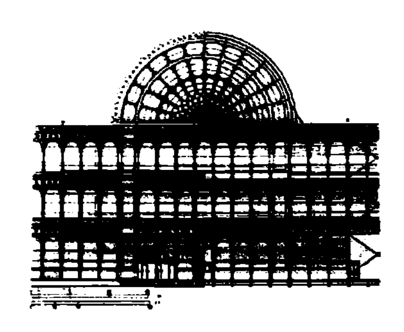
في تصميم الجسور، جعل اللوحة slab في الجسر، عنصراً فعّالاً في توزيع القوى و تحمّلها في الهيكل الإنشائي، و بهذا تمكّن، لا من إلغاء الحاجة إلى العتبة الإنشائية Beam فحسب، بل جعل من الهيكل جسراً كونكريتاً متجانساً و عليه تمكّن من توليد أشكال رشيقة منسابة و أمينة في الوقت نفسه، للجسور التي صمّمها.

(١١) **أوجين فريسينيه** ١٨٧٩ ـ ١٩٦٢ Eugene Freyssinet مهندس فرنسي متقدّم أصلاً في تصميم الجسور، وقد أبدع في تصميم السقف القشري ١٩٢٦ Shell roof الخاص في حظيرة الطائرات في مطار أورلي قرب باريس. اخترع طرائقية إنتاج الكونكريت المسبق الجهد.

(١٢) **بير لويجي نرفي** ١٨٩١ ـ ١٩٧٩ Pier Luigi Nervi، مهندس معمار، إيطالي، جمع بين الإحساس المرهف في استحداث أشكال جميلة تُستخلص من طبيعة المواد الإنشائية و التقنية البارعة في تسخير القوى الكامنة في المواد نفسها، و ذلك لسدّ حاجات لمتطلبات عملية اقتصادية ـ لذا فإنّه رائد في استحداث طرائقية و نظريات بنائية مبتكرة. يعتقد نرفي بان بروسِس Process توليد شكل جديد تتقارب عند الفنان و التقني على حد سواء، لذا حسب اعتقاده، يتعين أن يعتمد تصميم الهيكل الإنشائي لمبنى، على توازن بين حسابات دقيقة من جهة، و سليقة مبدعة، من جهة ثانية.



هذه الصفة نتيجة إبراز لمقوّم ما، أو مجموعة من المقوّمات التي تكوّن القطبين المتناقضين، فالعمارة الجيّدة، و الحالة هذه، لا يفترض فيها إشباع جميع المكوّنات، بل التأكيد على مقوّم أو مجموعة من المقوّمات، و إشباع ذلك إشباعاً جيداً. و لذلك فإنّ ما يكسب الطراز، أو الحقبة التاريخية ميزات



القصر البلوري، لندن، سر جوزف باكستون، ١٨٥١م.

معيّنة، إنما يرجع إلى اختيار مجموعة من مقوّمات معينة لأحد المقررين أو لكليهما، و مواقع أولويات المقوّمات، في تسلسل الطقم، و درجة إشباع كل منهما. و هي كلها حالات، تعتمد على تفاعل العمارة، بكيانها العام و التفصيلي، مع الوضع الاجتماعي القائم، في المرحلة الزمنية المعنية. إننا نشاهد التأكيد و التركيز على التزيين السطوحي في حركة بالذات، كطراز البلاتريسك[١٣]، و انتقال النمط في النقش الإسلامي، على سطوح الأحياز، من دون أن يراعى في النمط، الانتقال من حيّز إلى آخر، أو التحوّل من مادة إلى أخرى. كما نجد أحياناً تقشّف الإنشائية كطراز مضاد كما في قنوات المياه الرومانية. فأيهما نقبل من هذين الضدين؟ و أيهما نرفض؟

الجواب عن هذا السؤال، هو أنّ كلا الطرازين قد أشبعا متطلّبات حالة اجتماعية، لفترة معيّنة. إذاً، لا بد لكلتا الحالتين الاجتماعيتين المعنيتين، أن تقبلا بهذا المفهوم. إلا إذا كان لدينا موقف معيّن نحو ذلك المطلب بالذات، لذلك المجتمع بالذات، في تلك الفترة بعينها، و عندئذٍ يصبح موقفنا منحازاً، فلا نستطيع رؤية جمالية كِلا الطرازين، رؤية موضوعية.

---

(١٣) **البلاتريسك**، Plateresque، حركة معمارية و زخرفية ظهرت بإسبانيا في أواخر العصر الغوطي و أوائل العهد النهضوي. تميزت هذه الحركة بغزارة النقوشات و الزخرفة التي تغطي مساحات شاسعة من المبنى بدون ارتباط بالشكل الإنشائي.
المصدر: Oxford Companion to Art.



نجد في الآر نوفو[١٤] حركة جمالية، جاءت لتقدم بديلاً للخذلان الذي أصاب التصميم الصناعي، أو هكذا تصور مؤسسو الحركة ـ و هو بديل لا يعتمد في جوهر عملية التصميم، أي صيغة الإنتاج، على الماكنة الصناعية بل حدد مجاله، على تزيين السطوح، أي التزيين الذي ينحصر في إكساء سطوح العناصر الإنشائية. ليس هذا فحسب، بل إن «أسلوبه» لا يعالج جوهر صفات المادة و كيانها و علاقتها بالتطور التقني. هكذا نجد هذا الطراز يتضمن أشكالاً، لا تتوافق مع الإنتاج الآلي، و منها أمواج البحر، و المعالم النباتية المنسابة، و ألسنة اللهب، و الانحناءات المطولة. تتجلى هذه الحركة بأعمال فيكتور أورتا ببروكسل[١٥]، و أعمال أندل بميونخ[١٦] و الاتجاه الآرتنوفي في أعمال ماكنتوش[١٧]، الإسكتلندي، حيث يظهر ذلك في التطويل الشاقولي

---

(١٤) **آر نوفو** Art Nouveau بدأت حركة آر نوفو في ١٨٨٠ ت، و وصلت أوج شيوعها و ذروة نضجها في ١٩٠٠. «اتخذت آر نوفو» أسماء مختلفة لها، و يرجع مصدر تسميتها إلى اسم مخزن تأسس بباريس ١٨٩٥، إلا أن الحركة في البلدان الأخرى عموماً، اتخذت أسماء متعددة. ففي فرنسا كان بعضها يدل على الازدراء وسُمِّيت الحركة بإيطاليا باسم ستيل ليبرتي Stile Libero، نسبة إلى اسم مخزن ليبرتي بلندن، أما بألمانيا و البلدان الإسكندنافية فاسمها هو يوغنستيل Jugendstill. تتصف الحركة بالإبداع التفرّدي و الدقة في الإنتاج الحرفي، كذلك باستعمال مواد ثمينة و نادرة. لا يمكن اعتبار هذه الحركة رجعيّة في اتجاهها. بمعنى آخر أنها لا ترجع إلى طرز ماضية، بهدف استقصاء الأشكال لسبب عقائدي، أو سياسي إلا أن رجوعها إلى الماضي إن حدث ذلك، فرجوع إلى طرز متزامنة مع الشرق أو الغرب لتعاطف شكلي، تستمد و تستشفّ منها أشكالاً، فتصهرها في تكوينات بصيغ تفردية و سليقية.

(١٥) **فيكتور أورتا** (١٨٦١ ـ ١٩٤٧) Victor Horta، معمار بلجيكي من أوائل المؤسسين و المثبتين لحركة «آر نوفو» و من أكثرهم إبداعاً. يتّصف أسلوبه بالغنى للتزين و إدخال مستحدثات جديدة لأشكال إنشائية من مادة الحديد و الزجاج.

(١٦) **أوغست أندل**، August Endell (١٨٧١ـ ١٩٢٥)، معمار ألماني، صمّم الأبنية و الأثاث و الحلي و الأقمشة، و له دور مهم في حركة آر نوفو، أعطى في كتاباته تحليلاً و دراسة للقيمة السايكولوجية في الشكل، باعتبارها تؤلف أساساً للتصميم. كان لهذا المفهوم النظري دور مهم في استحداث الفن التجريدي بألمانيا.

(١٧) **تشارلز رني ماكنتوش**، Charles Rennie Mackintosh (١٨٨٦ـ ١٩٢٨)، معمار إسكتلندي، قائد مدرسة غلاسكو Glasgow School. كان فكراً رائداً في حركة الآر



لبعض العناصر، و الإنحناءات السلفيّة التي استمدها من التراث الإسكتلندي. فهل لنا أن نرفض هذه الحركة لأنّها أهملت الإنشائية، و ركّزت إبداعاً على التزيين السطحي؟ إنّ الوظيفية لا تتوافق مع «الآرت نوفو»، و لا هي تفسّر هذه الحركة. و لكن كان النقيض «للآر نوفو» إنشائية المهندسين في قاعة المكائن بباريس(١٨)، و برج إيفل. و نستطيع إذا وسّعنا منطقنا بعض الشيء، أن نصل إلى إنشائية منظوم الكلاسب(١٩) بإنجلترا، في أواخر الخمسينات من هذا القرن. إن إنشائية المهندسين، تعتمد أصلاً على تكوين منظوم، لتغطية منفعة معينة، بأقل جهد في التعامل مع الجاذبية، كما في الحالة الأولى. أما الكلاسب فهو يضيف أشياء إلى الباع الاقتصادي. فالمنظوم استحدث ليؤمّن سرعة الإنتاج، و سهولة في النقل، لوحدات مصنوعة مسبقاً، بأقل كلفة، و أيسر مجهود، في تركيب الوحدات في الموقع. لم يكن للتزيين، نصيب في

نوفو الدولية. صمّم أبنية عدة في مدينة غلاسكو و صمّم لها أيضاً الأثاث و التزيين الداخلي و أدوات المائدة و غيرها من المستلزمات داخل الأبنية. و بهذا كان له تأثير في مختلف المجالات الإنتاجية إنّ ما أثار اهتمامه و إحساساته كان إظهار الصنيع كأنه حُلي أو أحجار ثمينة. غالباً ما تشتمل تصاميمه على خطوط مستقيمة تنساب مع خطوط منحنية أو ترتبط معها بعلاقات في غاية الرقة و العذوبة اليابانية، لذا يتصف الأثاث الذي صمّمه ببساطة لا نظير لها. و هذا هو النقيض التام لما أنجبته حركة الفن و الحرفة حيث أنّ هدف الأخيرة إظهار صفة المتانة في المادة. امتد تأثيره إلى أوائل ٢٠ ت بأوروبا أكثر مما كان بإنجلترا آنذاك.

(١٨) **قاعة المكائن، معرض باريس ١٨٨٩**، Halles des machines تصميم المعمار الفرنسي فردينا دوتر ١٨٤٥ـ ١٩٠٦ Ferdinand Dutert و المهندس فيكتور كونتاما ١٨٤٠ـ ١٨٩٣ Victor Contamin، تتكون البدعة في التصميم، في نقل قوى الثقل إلى الأرض مباشرة، عن طريق استخدام قواعد دبوسية Pins، إضافة إلى توقيع قاعدة الطاق على الأرض مباشرة، بهذا تم تصغير الدفع الجانبي للقوى. يبلغ عرض الباع ١١٥م و طول القاعة ٢٤٤م.

(١٩) **إنشائية منظومة الكلاسب** Clasp consortium of local authorities special programme استحدثت هذه المنظومة بإنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية، لسد الحاجة الملحة المتعلقة بالنقص في الأبنية المدرسية المطلوبة، عن طريق استحداث و حدات إنشائية قياسية و مصنوعة مسبقاً، لها إمكانات كبيرة في التنويع الإنشائي، و مرونة في التخطيط الوظيفي، مع الالتزام في استخدام نفس الوحدة القياسية.

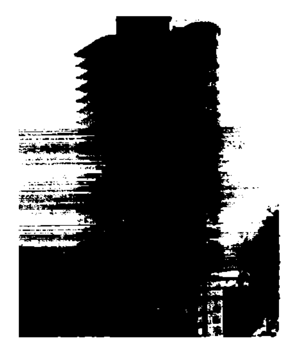


المنشأ الأول، و لا في المنظوم الثاني.

و لكن هل يجوز لنا أن نهمل هذه الحركة، لأنها أهملت قسماً من المقوّمات الكامنة، و استنفدت مكنة مقوّمات أخرى، فأشبعتها إشباعاً غريزياً؟

لقد رفضتُ في الماضي طراز الجرجري[٢٠]، الذي يكسو كامل مساحات جدران الحيّز، بالتزيين بحيث تطفح «الموتيفات» و الأنماط و العناصر و تتكدّس الواحدة فوق الأخرى، حتى تفيض. لكنّي أخذت أنظر بعدئذٍ إليها، و أقيّمها، باعتبارها بدعاً لا أجد فيها ضيراً، بالنسبة لأهلها الإسبان لأنها تثير متعة لديهم فأقول في نفسي لِمَ لا تكون كذلك مصدر متعة لنا نحن أيضاً؟

لقد أبدع مايكل أنجلو، في خلق أضخم و أمْيَز صرح للعالم المسيحي، ألا و هو قبة كاتدرائية القديس بطرس بروما. لكنه لم يستطع معالجة الإنشائية ـ و ما كان ليستطيع حتى لو أراد ـ معالجة متكاملة، فاضطر إلى إضافة حلقات حديدية عديدة، لمنع إنسياب القوى المتولدة من ثقل القبة، إلى خارج محور الصحن الأسطواني، مما يؤدي بالنتيجة إلى انهيارها. و بهذه



البرج الزجاجي لميز فان در رو، ١٩ ـ ١٩٢١م.



نموذج لأعمال أندل بميونيخ، ١٨٩٦م



نموذج لأعمال أورتا، بلجيكا، ٩٢ ـ ١٨٩٣م.

(٢٠) اشتق تعبير شوريكرسك Churrigueresque، الجرجرية، من اسم عائلة في مدر
تضمّ معمارين و نحاتين، كان أبرزهم جوزي دي شوريغيرا ١٦٦٥ـ ١٧٢٥ ise de
Churriguera يعتبر المذبح في كنيسة القديس استيبان S. Esteban من بين أهم أعما



اللاإنشائية تمكن مايكل أنجلو من أن يرفع القبة الضخمة عالياً، فشمخ التكوين بتاج لا مثيل له. لا شك أن هذا الحل، ينطوي على عيب إنشائي، و لكن هذا النقص، لا يبرر إسقاط التكوين، أو الانتقاص من عظمته، باعتباره أضخم الصروح و أجمل القباب، في العالم المسيحي طراً. بلغت الإنشائية ذروتها في العمارة القوطية، حتى أنها تجاوزت المنطق و الخبرة، فانهارت كاتدرائية بوفيه بفرنسا، لأن المطلب الاجتماعي، أراد ارتفاعاً أكثر، فتداعى الهيكل. إن جوهر العمارة القوطية، هو تركيز توزيع القوى في نقاط مكثفة، و تهذيب انسيابها في قنوات رشيقة متجانسة، تصب في رماح مثقفة نحيفة إلى أن تصل إلى الأرض. هذا البناء الشامخ الذي تتوازن فيه قوى الجاذبية، مع مقاومة المواد لها، فيتبلور بهيكل رشيق نحيف رهيف، لكنه آمن، مستبين، جميل. لهذا نجد العمارة القوطية، عبارة عن هيكل تكثفت فيه الأثقال، على أعمدة رشيقة محدودة، تزداد رشاقةً و امتشاقاً، كلما عُنقدت حولها الرماح. هيكل متوازن متعالٍ قد قُلّم إلى حد الانهيار الإنشائي.

لكن، و بعد كل هذا، نجد أن باعات الخانات الخارجية، قد ملئت بزجاج ملون، داكن، و هو ليس مجرد زجاج مصبوغ، بل حكايات مليئة بعاطفة دينية، وقوة كنائسية دافقة، بحيث انقلبت هذه الباعات، التي عملت الإنشائية ما عملت في توسيعها، إلى ستائر تشققها أشعة الشمس، فتجعل منها بالنهار، صفائح بلّورية، تنبض بأرواح الأنبياء و القديسين، ثم تظلم الستائر في الليل، فتبيت الكاتدرائية كتلة واحدة حصينة لا تقتحم، و قد عَرَت الستائر شعيرات رصاصية مشبكة، تمتد على الزجاج الأسود، لتؤكد التحصّن.

فأين المنطق في هذا التناقض؟

و قد غطّى فيه كامل الجدار للنهاية الشرقية للكنيسة بزخرفة نحتية مذهبة. على الرغم من أن عمل عائلة شوريغيرا، و على رأسها جوزي يعتبر المؤسس للطراز الجرجري إلا أن مجموعة من المعمارين الباروكيين الإسبان متزامنين مع العائلة و من بعدها، هم الذين نشروا و عمموا هذا الطراز ليس بإسبانيا فحسب، بل نقلوا ضروباً منه إلى أمريكا الإسبانية و المكسيك خاصة. دام تأثير هذا الطراز مواكباً المراحل الثلاثة للطراز الباروكي في إسبانيا و مضيفاً عليه السمة الجرجرية من ١٦٨٠ـ ١٧٢٠.



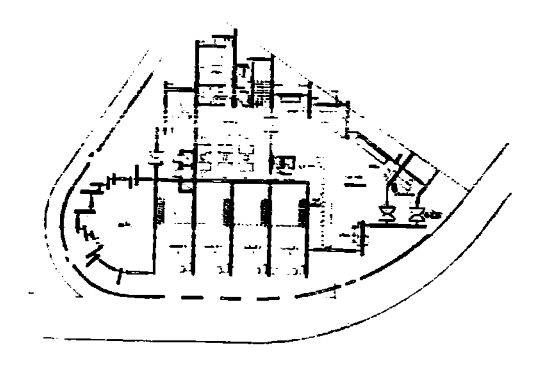
إن الإنشائية قد عملت على ترشيق الهيكل! و عمل الزجاج على احتواء التكوين! لم يكن المنطق هو الهدف، لذا لم يرَ المنطق، التناقض، لأنه أراد الإنشائية، للتمتّع بمهارة تحويل المنشأ، إلى هيكل رشيق إنسيابي، تتسامى فيه عبادة الإله، كما أنه أراد شيئاً آخر، أراد العاطفة الكامنة في أقاصيص الشبابيك الملونة و السوداء. هكذا تفاعلت الأضداد، فأنجبت للتراث الإنساني، ما لا مثيل له من الصروح المعمارية.



نموذج لطراز الجوريكدسي كما تم نقله من إسبانيا و من ثم إخراجه إلى المكسيك.

يطلّ موقع بناية جمعية الطيران العراقية، على شارعين جانبيين، و ساحة في الوسط (ساحة الطيران). عندما وضعت هذا التصميم، قررت أن أقبل هذه المرة، بالتقوّس الموجود في حدود الموقع، و أن أحول القوس إلى جدار ملتف، يلتف حول المنشأ، و بذلك أجعل التكوين مؤلفاً من مركبين: **أولهما**، الجدار الملتفّ الذي يكوّن قوقعة خارجية، تحمي الجسد بعض الشيء من أشعة الشمس المباشرة، و تعزله عن الحركة الصاخبة في الساحة، و في الشوارع المجاورة. و المركّب الثاني هو الجسد الذي يشمل الهيكل الإنشائي، و الذي يضم أحيازاً للاستعمال التجاري في الطابق الأرضي، و أحيازاً للاستعمالات المكتبية في الطوابق العليا. و كان استحداثي للجدار الملتفّ، نابعاً من قرار آخر، هو إخفاء الإنشائية. هذا الجدار الملتف، لتلافي أشعة الشمس القاسية، و حركة الساحة المزدحمة، و ضوضاء الشوارع الصاخبة، بل كذلك، لتوليد علاقات حيّزية داخلية محدثة كيانيّة، تتغيّر وهو يمتدّ و يعلو بارتفاع الجسد، فيحضنه و يحجبه عن العالم الخارجي، و تنشأ من هذا الفراغ الحاصل بين الاثنين، بين الجدار الملتفّ و جسد البناء، أحياز في مستوى الطابق الأرضي، و فضاءات في مستوى الطوابق الأخرى. و تؤمّن الأحياز المتعدّدة و المتنوعة للزبائن في مستوى

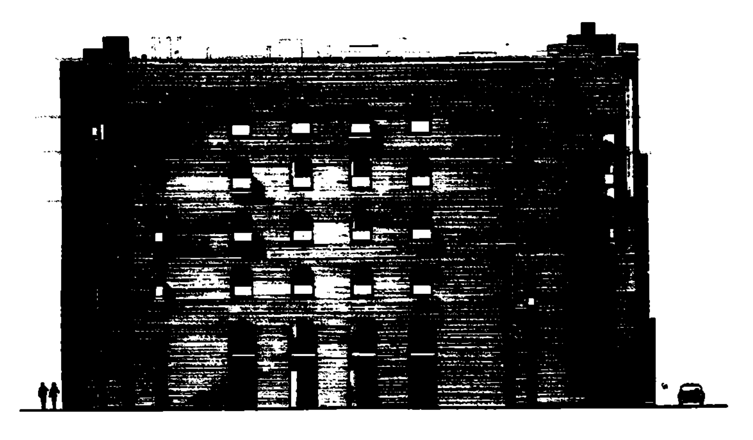




جمعية الطيران العراقية بغداد، ١٩٦٦. مخطط الطابق الأرضي.

الطابق الأرضي أروقة هادئة، منعزلة عن ضوضاء الشارع، و فيها من جهة الشرق، مدخل لمصرف، و من جهة الجنوب (أي الوسط) رواق يخدم الدكاكين المختبئة وراء القوقعة، حيث يستقبل الزبون، و تعرض عليه المعروضات في جو ساكن، و يعمل الحيّز من جهة الغرب، بمثابة حوش داخلي يُستهل منه دخول الجسد.

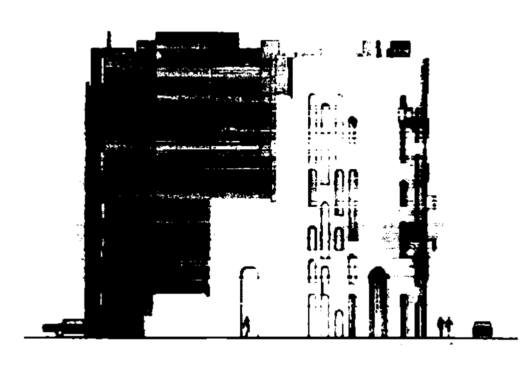
أما الفراغات الفضائية، في الطوابق العليا، فإنها تعمل، ليس فقط لحَجْبِ بتغيّر فصول السنة، و تغير حركة الشمس اليوميّة، فينشأ



الواجهة المطلة على شارع يونس السبعاوي.

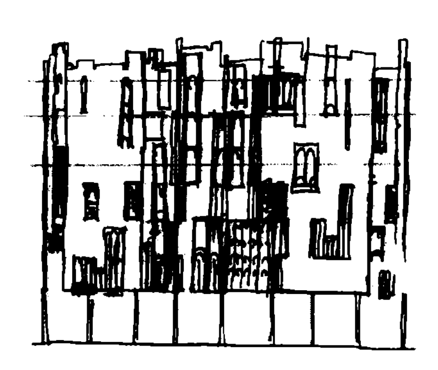


التوزيع الظلالي في أحواش متنوعة الأشكال و المساحات، أحواش متسلسلة متصلة ببعضها، و بهذا يسهّل العزل، الإحساس بالراحة لدى الزبائن، و لدى العاملين في داخل الجسد معاً.



واجهة الشارع الخلفي.

التكوين يتألّف من مركبين: القوقعة (الجدار الملتف) و الجسد. و يشترك هذان المركبان في محور واحد. مركز هذا المحور، هو وسط التكوين المتضمّن مجموعة الفتحات المتماثلة في وسط القوقعة. هذه المجموعة من الفتحات، متماثلة الشكل و الأبعاد و العلاقات، و هكذا يتولّد إيقاع متسلسل في كلا الاتجاهين الأفقي و الشاقولي. بهذا يصبح وسط القوقعة، محوراً مستكناً. و لا يقلقل التوازن الأفقي و الشاقولي، سوى أربع شرفات مقنطلة حددت منازلها بصورة تصادفية، لا تماثلية، في كلا الاتجاهين. و ما هذه القلقلة إلا تقدمة لتوازن لا متوازن، لتصادفية حرّة، لكنّها مؤطرة، مما سيتم عرضه بعد هذه المقدّمة، في كلا جانبي الجدار الملتفّ، ثم في التكوين النحتي للجسد.

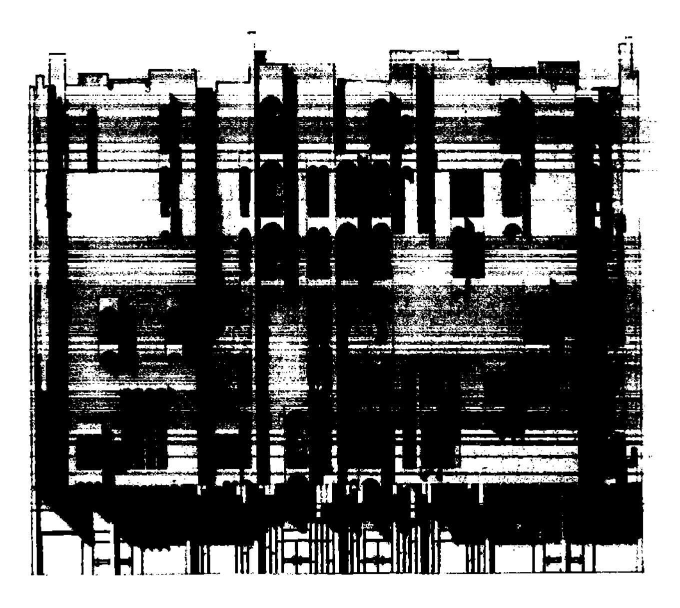


عمارة اتحاد الصناعات، بغداد، ١٩٦٦. دراسات أولية.

بعد تصميم بناية جمعية الطيران، قمت بتصميم عمارتين، كان لهما نصيبهما من الحياة، إذ تم بناء كليهما.



العمارتان هما عمارة اتحاد الصناعات أولاً ثم أعقبتها عمارة شركة التأمين الوطنية في الموصل.

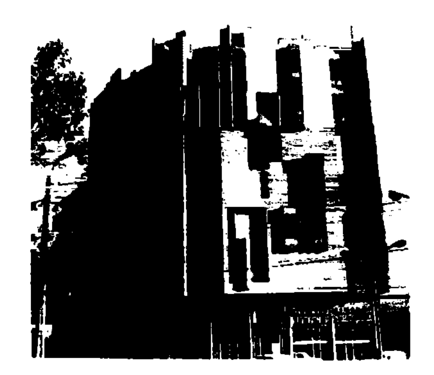


واجهة الساحة، الجدار الملتف، عمارة اتحاد الصناعات، بغداد.

بعد تجربة تصميم بناية وزارة البلديات، ثم عمارة جمعية الطيران، وجدت أنني مهيأ، لتكوينات تتولد فيها أحياز فعالة و جدران ملتفّة.

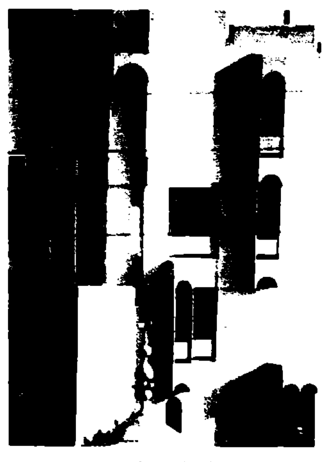
في عمارة اتحاد الصناعات، ساحة الخلاني، انشطر الجدار الملتفّ، أي الجدار الناتئ، إلى شطرين. الشطر الأول في اليسار صغير و مبسّط نسبياً، فيه قطع واحد كبير، تتقنطل منه شرفة، توازنها شرفة أخرى، تبرز منه. و تحت الشرفتين تركيب معقّد، و هو بدوره يتألف من شرفتين مقنطلتين، إحداهما صغيرة، و الأخرى أكبر مقاساً، و تلاصقهما سلسلة فتحات، تتوّجها سلسلة رؤوس، هي كذلك مقنطلة. أما الشطر الثاني من





عمارة اتحاد الصناعات، بغداد

الجدار الناتئ، فعلى اليمين، حيث يتشامخ الجدار، وهو أكثر سعة، و قد تفجّرت فيه التقطيعات، و اتّخذت مواقعها على سطحه، في علاقات تصادفية، هي تارة عبارة عن فتحات، تنبثق منها شرفات خرسانية، و تارة تترك في الجدار تقطيعاً جانبياً في أعلى اليسار، من هذا الشطر، فكأنّه في علوّه تقطيع شارد. لا تكوّن الفتحات، إطاراً للشرفات المقنطلة فحسب، بل إنها تعرض الانفعالات التكوينية الكامنة خلف الجدار على السطح العاكس، للجدار المرتدّ. و تكمّل هذه الفتحات، مجموعتان من الشرفات: **الأولى** في أعلى الجدار، مزدوجة التركيب، و كلتا الشرفتين المزدوجتين، مقنطلتان، لكن العليا تتقنطل على السفلى منهما. **المجموعة الثانية**، معقّدة التركيب، و تتكوّن من شرفات مزدوجة أفقياً ثم شاقولياً، و تناظرها شرفات أخرى مزدوجة، و بينهما فراغ، تمليه كذلك فتحة متكوّنة من طاقين مزدوجين. فالتركيب الأول في هذه المجموعة، يتضمّن تقنطلاً في ثلاث مراتب، و التركيب الثاني في مرتبتين: إن هذه الشرفات و الفتحات في الجدار الأيمن الناتئ، و ما فيه من عناصر، تظهر من خلال الفتحات، تتفاعل كلّها، و تتوازن، لتثقل هذا الجدار، ليوازن بدوره و بكليته، الجدار الأيسر الناتئ، ليولدا معاً، في ما بينهما، تماثلاً متوازناً.



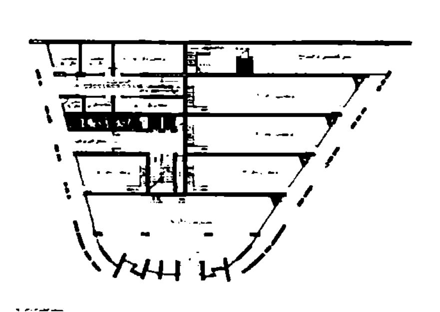
تفاصيل مختلفة.





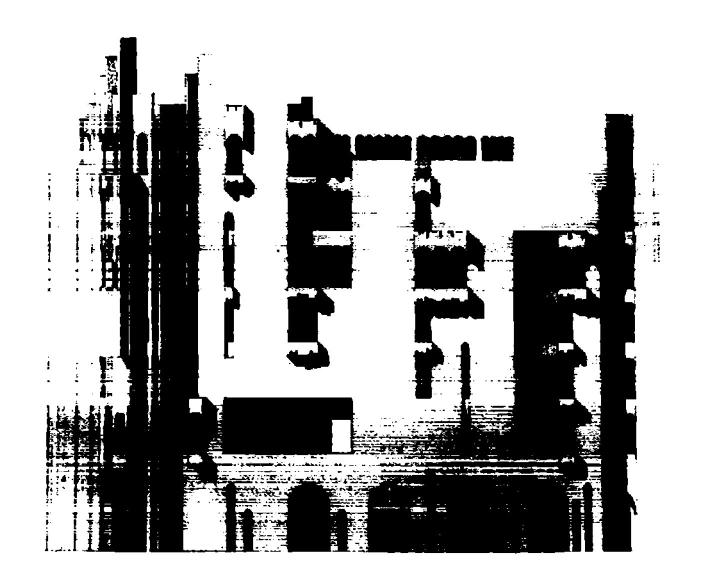
شركة تأمين الموصل الوطنية، الموصل، ١٩٦٦. دراسات أولية.

لكنْ قبل أن تستقرّ العين، على هذا التوازن العمدي، في الجدارين الملتفين تجد العين نفسها، و هي تواجه تفاعلات أخرى، لا تقلّ حدة، و هي التفاعلات التي أملت الحيّز المتكوّن بين الشطرين، و الحادثة بفعل التراكيب التكوينية للعناصر، على السطح العاكس، للجدار المرتدّ. تفاعلات لا تتفاعل فقط، مع تكوينات الجدارين الناتئين فحسب بل إنها بتفاعلها الذاتي، أي المحصور في الحيّز الوسطي، قد ألغت الازدواجية في التكوين العام، و ذلك بسد فراغ السطح العاكس المرتد. بل أكثر من هذا نجد في هذه الخلفية المتكوّنة على السطح العاكس، أنّ التفاعل هو هنا ليس مجرّد أصداء، لتفاعل آخر خارجي، يجري على سطحَيْ الجدارَين الناتئَين، بل هو النظير له، المتفاعل معه. إنّ الشرفات و الشبابيك، بهذه الصفة تتداخل هنا، و تتفاعل في تكوينات متنوعة، سواء في الأبعاد أو النتوء أو الشكل أو التركيب، بل و حتى في تحديد الخطوط و السطوح الشاقولية و الأفقيّة. لكنّ هذا التفاعل في الوسط، لا يجري



مخطط الطابق الأرضي.





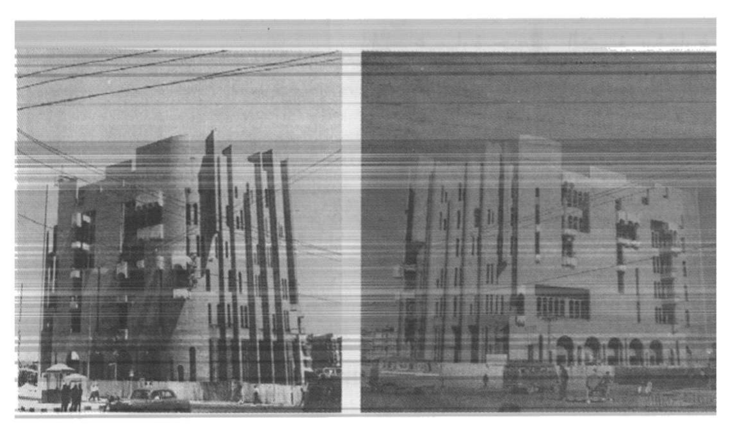
شركة تأمين الموصل الوطنية.

على سطح مستقيم كما هو الحال في سطحَيْ الجدارَين الملتفين الناتئَين، إنما يجري التفاعل على سطح منحنٍ، لأنّ جدار هذا السطح، هو جدار منحنٍ يأخذ شكل الموقع المنحني أصلاً.

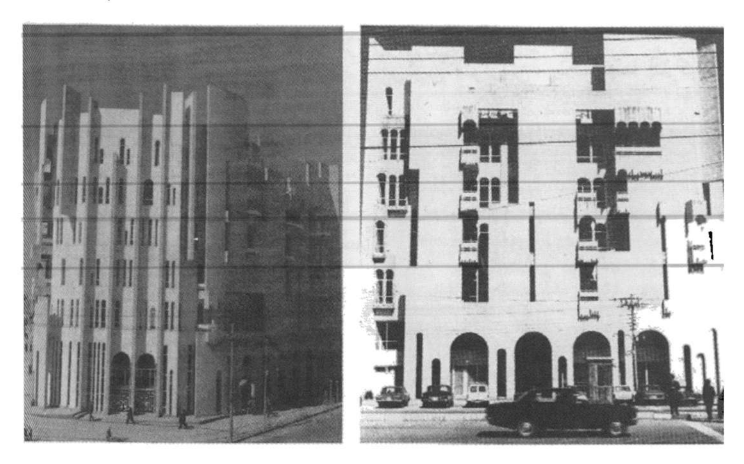
هذا الانحناء لا يزيد التكوين تعقيداً فحسب، بل يحوّله من حالة دينامية ـ أي تفاعل القوى فيه ـ إلى حال كينتية ـ أي حركية، و هي التغيير المستمرّ في تفاعل القوى، أو التغيير المستمر في العلاقات التكوينية، ويُستخدم هنا كذلك مصطلح الحركية مجازاً ـ إذ بهذا الانحناء أصبح التكوين و هو لا يُقرَأ من موقع معيّن واحد، كما يقرأ السطح الواحد، بل صار على المرء أن يتجوّل حول المنشأ، فيساهم في كل خطوة، باكتشاف التكوين الذي يتغيّر بتغيّر مواقع النظر. هكذا يتحوّل التكوين، إلى علاقات حركية. إنّ هذه العلاقات التكوينيّة، متغيرة و متنوّعة الحركة، لأنّ تغيّرها و تنوّعها يتولّدان، ليس فقط من رؤية عناصر جديدة تدخل



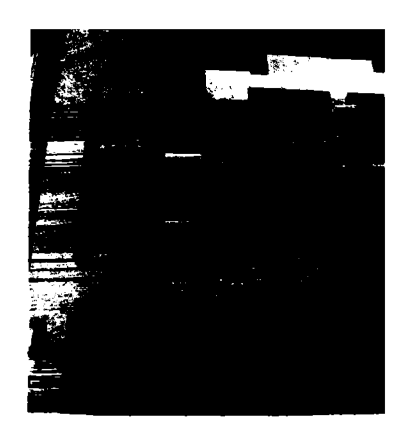
المنظور بعد كل خطوة يخطوها المرء، فتصبح جزءاً من التكوين المرئي الجديد بل لأن التغيّر و التنوّع يتمّان، من جراء تغيّر مواقع النظر، و الذي من شأنه حدوث التغيير في العلاقات التكوينية، للعناصر في ما بينها.



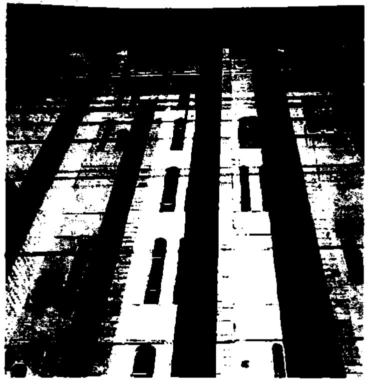
منظور عام للمبنى.





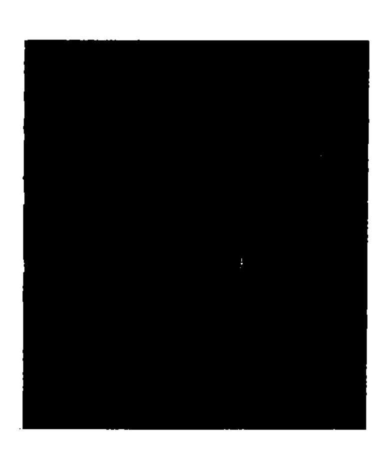


إن السطح الخارجي للجدارين الناتئين، هما من الطابوق الأصفر، أما السطح العاكس في الجدارين الناتئين، والسطح العاكس للجدار المرتدّ فهما ـ كما في عمارة حصر التبغ بشارع الجمهورية ـ من الموزاييك الزجاجي الأبيض، و ذلك لتقوم هذه السطوح في ما بينها، بعكس الضياء المناسب، إلى الأحياز الداخلية.



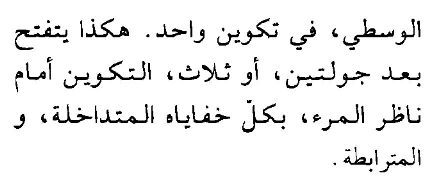
تفاصيل مختلفة.

لهذا التنويع في المادة، وظيفة أخرى: هي إبراز الجدارين الملتقَّين، و فصلهما عن الجدار الخلفي المرتد. بهذا الفصل الواضح، يبدو الجداران الناتئان، مركّبين متوازنين، يجمعهما التركيب









الوسطي، في تكوين واحد. هكذا يتفتح بعد جولتين، أو ثلاث، التكوين أمام ناظر المرء، بكلّ خفاياه المتداخلة، و المترابطة.

إنّ ما وصفناه يحدث في الطوابق العليا. و لكن ماذا يحدث في الطابق الأرضي و النصفي؟

إذا تناسى المرء النحتية المتفاعلة في الأعلى، و أراد أن يزور أحد المخازن في الطابق الأرضي، فإنه سيجد شبابيكاً و أبواباً، و قد اكتست في الطابقين المذكورين بسلاسل من الأطواق بأبعاد متنوعة، لكنّها منظمّة «بالمستدل» في كلا البعدين الأفقي و الشاقولي. ليس ثمة بروزاً أو تنويعاً في هذه التكوينات، و هي ليست صدى للنحتية، و لكنها حاصل جيّد، لما يجري فوقها، في الطوابق العليا.

في عمارة التأمين الوطنية في الموصل، انتقلت إلى عملية تطوير حفر الحجر في سلسلة من أقواس، ذات أقطار متنوعة، أقواس تعلو و تنخفض و يمتد حفرها إلى كامل النتوء و للكتلة الحجرية التي تكوّن شرفة مقنطلة. هذه الشرفات تمتد لباع شباك واحد، و تعلو فوقها كتلة حجرية أخرى، تمتد أفقياً لباع ثلاثة شبابيك، تم حفرها هي كذلك، على هيئة أقواس ذات أقطار متنوّعة تعلو و تنخفض. و الجزء الأسفل منها، يكوّن إفريزاً يمتد لثلاثة شبابيك، سطحها الأعلى شرفة ذات ثلاثة شبابيك أيضاً، و تعلو فوقها كذلك، سلسلة من ثلاثة أطواق بأقواس متساوية، تكوّن إفريزاً يمتد بثلاثة



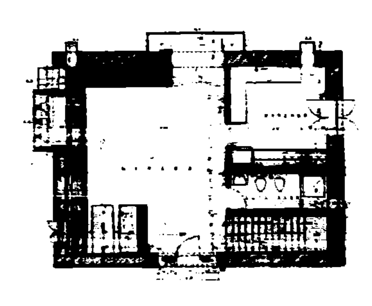
شبابيك، و لكن في هذه المرّة تتكوّن شرفة ذات شبّاك واحد، تمتدّ كتلتها الحجرية المقنطلة، لمسافة باع شباكين آخرين. أنزلت في سطح هذه الشرفة، أحافير بأعماق متنوعة، تفصلها باعات متنوعة كذلك. و أخيراً تتوّج هذا التكوين حجرة واحدة مقنطلة، تكوّن إفريزاً وسطحاً، لشرفة ذات شباك واحد.

هذه الكتل الحجرية المقنطلة، تبرز من الجدار المرتد: و تعبر الجدار الناتىء، من خلال فتحة فيه تبتدئ من الأسفل بباع شباك واحد، ثم يعلوه شباك واحد آخر، و يأتي فوقهِ باع لثلاثة شبابيك، و أخيراً شباك واحد. هذه الفتحة هي جزء من فتحة كبيرة ممتدة و متشعّبة في الجدار الناتئ إنها تمتدّ يساراً و يميناً، و عند امتدادها يساراً تتوسّع، و تنخفض لباع عدة شبابيك متنوعة الأقواس. سطوح شرفات، و أفاريز شبابيك على طوابق متتالية. هذا هو وصف لجزء من التكوين الوسطي في الشطر الشرقي من الجدار الملتفّ. إن الكتل الحجرية المقنطلة فيه، لا تقرأ شرفات فقط، بل تقرأ كتلاً حجرية نحتية، وقد ضُخّم كيانها، بسبب دورها في ربط الجدارين الناتئ و المرتدّ. يرجع هذا التضخيم إلى أن الجدار الناتئ، قد قُطّع بأشكال و مساحات شاقولية، و أفقية، كبيرة و صغيرة، و إلى درجة فقد معها هذا الجدار، صفته الالتفافيّة، بل و حتى كيانه الجداري، لولا بروز هذه الكتل الحجرية التي استندت عليه أثقالها فأكّدت وجوده، و منحته وظيفة إنشائية، و أرجعت له صفته الالتفافيّة على حدٍّ سواء.

إنّ هذا الجدار الملتفّ الناتئ، بفتحاته المتعددة المتنوعة الكبيرة و الصغيرة، و التي تتداخل و تترابط بتكوينات تصادفية و متوازية، في ما بينها، و مع تلك الكتل الحجرية المقنطلة و التي هي كذلك متنوعة في أبعادها و تكوينها و حَفر حليّها و طُنُفها، هذا الجدار بكل ما فيه، يكوّن بالنتيجة، جداراً واحداً، ذا ثقل، ليوازن الجدار الآخر الظاهر الناتئ في الشطر الغربي من التكوين العام للمنشأ. لقد انشطر الجدار الملتفّ إلى شطرين أحدهما شرقي، و الآخر غربي.

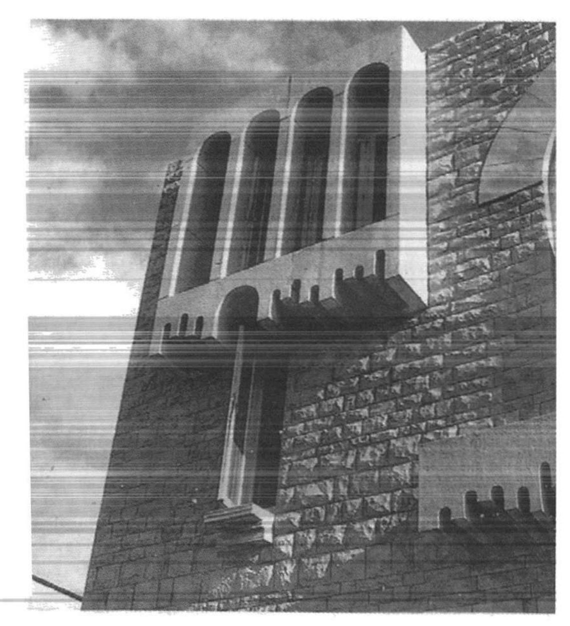


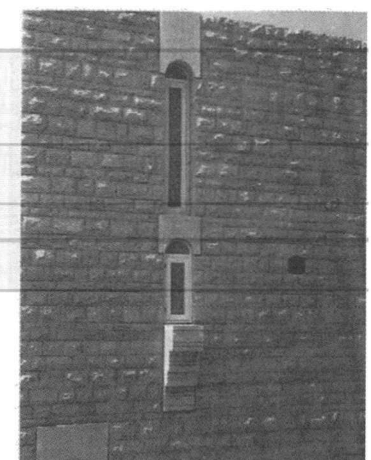
في هذا التكوين، كما في تصميم عمارة جمعية الطيران، لم أتنكّر للإنشائية كلّ التنكّر، و لكنّي أهملتها بعض الإهمال. في ڤيلا حالات على الشاطئ اللبناني في شمال بيروت، تحدّدتُ بأبعاد بناء السقيفة، التي كانت موجودة في الموقع. أخذت أتجوّل في القرى اللبنانية، و أتطلّع إلى بيوتها التقليدية و التي تكوّن امتداداً لعمارة ساحل البحر الأبيض المتوسط، و فيها تكمن في تفاصيلها بعض السمات الكلاسيكية الدقيقة و الرهيفة، أما في الجبل فلاحظت أنّ بعض البيوت التقليدية لا تحوي في داخلها، إلا على القليل من الأثاث، و تقتصر إلى حدٍّ كبير، على منصّات و مقاعد ثابتة، تم بناؤها كجزء من هيكل البيوت. ولذا ففي تصميمي لڤيلا حالات استغنيت عن الأثاث المتحرّك بمناصب ثابتة للمنام و الجلوس، عدا بعض القطع القليلة التي تظهر و تكمّل «لا حركية الأثاث». أما في التكوين الخارجي لكي تتفاعل مع فتحات طوقية، أنزلت تصادفياً لتوازن الكتل الحجرية، أو بالعكس لأن الكتل الحجرية، قد جاءت لتوازن الفتحات، كما أنزلت طنفاً نحتت بمقاطع لتمثل رجع الصدى للطنف الكلاسيكية المبثوثة على خليج جونيه.

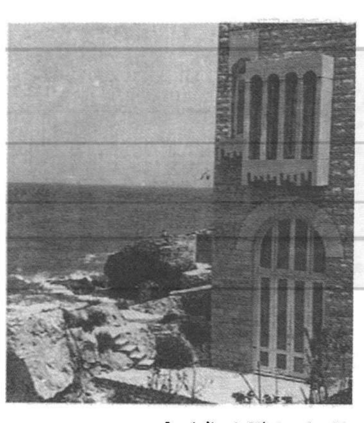

فيلا حالات على الشاطىء اللبناني في شمال بيروت، ١٩٦٩. مخطط الطابق الأرضي.

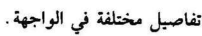
أبو غريب، آب ١٩٨٠











تفاصيل مختلفة في الواجهة.

فيلا حالات، لبنان، الواجهة الجنوبية



منظور داخلي.

الفصل الثاني و العشرون

الممارسة و التجربة

وفّر لي انصرافي عن الوظيفة الحكوميّة وقتاً واسعاً، فأخذ ينمو عندي خلال تلك الفترة، و يختمر، تغيير جذري في مزاولاتي و علاقتها بالعمل الخاص بالتصميم. فأخذت أتمتّع على نحو متزايد و على نطاق واسع بالحرّية بنوع من الاستقصاء التجريدي، و بنوع من التجربة في تطوير الشكل، و ببعض الممارسات الأخرى، من دون أن تكون لكل ذلك علاقة مباشرة بعمل معيّن أو يدفع إليه حافز من حوافز العمل.

كان هذا في أساسه نهجاً لموقف قديم اتّخذته بخصوص الممارسة المهنيّة منذ استهلال عملي فيها. على أنّه بعد الإنصراف عن العمل الوظيفي و ما يسّره لي ذلك من فراغ إضافي، كنت أزجيه بالمطالعة و البحث والمتابعة سواء في مسألة الشكل المجرّد، أو الشكل و علاقته بالبيئة في كلتا الناحيتين: النفعية و التراثية، فقد طرأ على ذلك الموقف تطوير نوعي. ذلك أن سمة الموقف القديم كانت تتمثل بالدرجة الأولى في توليد و تطوير الشكل كجزء من الممارسة المهنية، و بعبارة أدقّ، كجزء من العملية التصميمية، إذ كان الشكل إبّان توليده و تطويره يتفاعل مع عمل معيّن، مع تصميم معيّن، ثم أسرّب الخبرة التي اكتسبها آنئذٍ إلى التصميم التالي الذي يليه، و هكذا، بقدر ما يسمح به طبعاً توافق المتطلّبات الوظيفية لكلتا الناحيتين: النفعية و العاطفية لذلك العمل التالي بالذات. أما السمة التي استجدت على موقفي



ذاك، فتتمثّل بالسعي إلى تطوير الشكل لذاته مجرّداً، أي من دون أن يرتبط بعمل معيّن. فاستحال الموقف إلى استمتاع بنوع من التمرين الذهني، و التأمّل اللاّمهني.

هذا الشكل حرّ، لا ارتباط له بوظيفة، أو بسنن حقل معيّن، أو حتى بمرتبة معيّنة. كنت أبحث في الرسم و النحت و العمارة المهذّبة. و كنت في الوقت نفسه أفتّش في الأزقّة الريفية، و الحارات الحضرية، الهرمة منها خاصة، في البنايات، بل و حتى في الأحجار. كنت أنقّب عن الأشكال و أتأثر بها و أتفاعل معها.

و ما أنْ كان الشكل يولد في مخيّلتي، حتى تنشأ له حياة ذاتية خاصة به. كان الشكل يعيش معي و أعيش معه الساعة تلو الساعة. و أتركه لوهلةٍ أحياناً، ربّما لبضع ساعات، فلّما أرجع إليه أضيف عليه و أعدّل فيه، و في كل هذه الحالات أمرح معه. فإذا وجدته قد استعصى على التطوير وأوشَكَ على التوقّف، أعيد رسمه بتكرار. و تتكرر الإعادة، لعشرات المرّات. فأتأمل بالمكرّرات. فإذا بي أستبين مستخلصات، عصارات، بل أمتاً لا نهائي التدرّج في التغيير الذي لا يكاد يبين من بين المكرّرات. و طالما عثرت في ذلك التغيّير الأغبش على ما أصبو إليه من التحويل.

كنّا نتعايش، الشكل و أنا، بمعزل عن الممارسة و عن الحركة الجارية في المكتب، كما لو بخلوة في محراب. كنت قد أعددت لنفسي ورقاً أزرق[1]، سميكاً، صقيلاً، لاسكج عليه. كنت أنتهز كل فرصة سانحة، بل أختلس الدقائق اختلاساً لأضيف خطّاً أو آخر على الورقة الزرقاء. أكرّر أحياناً ما خططته في المناسبة السابقة، فأعيد نفس الشكل في المناسبة اللاحقة.

(١) كنت أزور عبد الجبار يعقوب صاحب مطبعة الأهالي، أجالسه و أتمتع بأحاديثه، بينما كنت في انتظار قصّ نموذج لجذاذات الورق الأزرق، كان يقول لي بأن والدي كان أيضاً يحدد نوعاً معيناً من الورق و يصرّ عليه، و كان يستعمله لكتابة المسودات. قال لي مرة: «لماذا أزرق، لِمَ لا أبيض؟» فأجبته، «لِمَ لا أزرق».



و هكذا حتى أشبع الورقة بالخطوط: متجانسة تارة، و متنافرة أخرى، فأنتقل عندئذٍ إلى ورقة أخرى جديدة. الورقة صقيلة الملمس. إن جرت الخطوط عليها بالحبر الأسود غير اللماع متعة كبيرة. كانت الخطوط أحياناً تنساب بعفوية مريحة، فينتقل الشكل من مرحلة إلى أخرى، و بهذا يتطوّر ويتبلور فيلتمع مكتملاً. و كانت الخطوط أحياناً أخرى تتعثر ثقيلة، و ربما خرقاء فأصاب بالوهن، عندئذٍ أنصرف إلى عمل آخر، إلى عالم آخر، حتى أسترجع قواي.

إذا ما تبلور شكل على الورقة الزرقاء فعندئذٍ أضفي بواسطة مسحة منه على التكوينات التي تكون قيد الخلق في يدي. هذا الشكل المجرّد، هذه الخطوط على الورقة الزرقاء، كانت هي الروح التي تدبّ في تكوينات مختلف الوظائف، سواء كانت كبيرة أم صغيرة، سواء لعمارة متعدّدة الطوابق، أو لمسكن صغير، بل حتى لمقبض باب. هذا الشكل المجرّد هو البذرة التي كنت قد تعهدتها بالتشذيب على الورق الأزرق، ثم أنقلها إلى حقول أخرى، حيث أجري عليها التجارب.

لقد مارست توليد هذا الموقف الجديد منذ تصميمي لمسابقة مصلحة المجاري، بل حتى قبل ذلك أيضاً، حيث نثرت منذ ذلك الحين مثل تلك البذور على مختلف الحقول، كلما واتتني الفرصة. أما الآن فقد باتت العمليّة بمثابة استحداث للشكل، بمرحلة تسبق التصميم، و بالاستقلال عنه. باتت عملاً بحد ذاته، أخطّط له بإدراك عمديّ، و يشكل قسطاً كبيراً من تفكيري و تأمّلي في العمارة، و موقفي منها، و مختلف الحقول الأخرى التي كنت أمارس التصميم فيها.

و لكن، بأيّ معنى ترد كلمة الشكل هنا؟ الشكل ـ هنا ـ هو الخطوط كخطوط. تلك الخطوط تكوّن علاقات في ما بينها، وعند وضعها على الورق تتّخذ علاقات تكوينية مجرّدة. أقول مجرّدة لأن هذه العلاقات و تلك الخطوط قد ابتعدت عن مصدرها حينما اتخذت لها شكلاً جديداً بل حريٌّ بي أن أقول إنّها لم يكن لها مصدر غير التكوين المجرّد، ثم أخذت تتطوّر

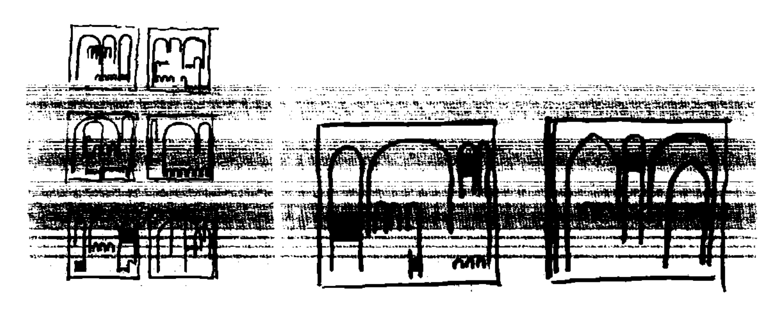


بقوة دفع ذاتية لتكوّن علاقات خاصة في ما بينها. أقول ذاتية لأنّ الخط الواحد يبغي خطاً آخر ليكمله، و هكذا في تدافع عنفواني. و أقول خاصة لتكوّن العلاقات بالضرورة بين الخط الواحد و الخط الآخر، بل لتكوّن العلاقات بين جزئيات الخط في منعرجاته و انحناءاته. لذا فالخصوصية إنما هي مستمدّة من الذاتية. و بعد أن يكتسب الشكل هذه الخصوصية من ذاتيته، و لكونه تكويناً مجرّداً ـ كعلاقات بحد ذاتها بين خط و خط ـ فإنّ هذه العلاقات تأخذ بعدئذٍ بالانسياب في شعيرات و شرايين التكوين المعماري، و تصبح عاملاً محركاً في إضفاء مسحة خاصة على هذا التكوين. تبدأ تلك العلاقات التي تولّدت على الورق بتحويل التكوينات البيانية التخطيطية إلى علاقات هندسية تعكس وظائف نفعية. ثم يجري تنظيم هذه العلاقات وفق منهج عقلاني، أي وفق تصوير جامد لا حياة فيه، و لا خصوصية له، بحيث تتحول إلى تكوين ينبض بخصوصيات الشكل المجرّد. بهذا التحويل يكتسب التصميم تكويناً يتميّز به العمل. بل أكثر من هذا فإنّ عملية التحويل هذه ستحظى بها كلّ أجزاء التصميم، الكبيرة منها و الصغيرة، العامة و الخاصة على السواء. فيرتبط التصميم آنئذٍ بعلاقات كانت قد انبثقت أصلاً من منبع واحد، من معين ذلك الشكل الذي كان قد تبلور مسبقاً في الوريقات الصقيلة الزرقاء.

و هكذا يصير الشكل آلة بيد الوظيفية، سواء كانت الوظيفية نفعيّة أو عاطفيّة.

بيد أن هذا الشكل لم يكن سوى نطفة في مخيلتي قبل أن يصير آلة و قد تزوّد في رحمه الأزرق من نفسه بنفسه بكينونة خاصة به حتى أصبحت له حياته و ذاتيته. و قد كان يساورني هذا المنحى على الدوام. حتى إذا أقدمت على معالجة تكوين ما، فإنّه يدب في عروق التكوين نفسه. فتارة يظهر جلياً، باسماً، عندما يضفي مسحته على التكوين بيسر فتتفاعل المسحة مع التكوين بوئام رهيف.





أمثلة على بعض سكچات الورق الأزرق.

ذات يوم قال لي صديقي الدكتور خليل الألوسي إن ابن عمّه الشاب معاذ الألوسي[٢] قد تخرّج أخيراً معماراً من أنقرة و هو يرغب العمل معي. و قال لي إنّ معاذاً كان قد قرّر الدراسة خارج العراق خلافاً لإرادة أهله المتعلّقين به، غير القادرين على فراقه. فسافر إلى تركيا و تعلّم التركية و درس العمارة في أنقرة. ثم زار ألمانيا للتدريب و تعلم الألمانية. فأبديت له رغبتي في التعرّف عليه. زارني معاذ في مقر وظيفتي بوزارة الإسكان ذات صباح، و حدثني عن دراسته. سألته كثيراً عن تاريخ العمارة، و عن المفاهيم الجمالية، فوجدته يفتقر إلى المعرفة التاريخية و النظرية و لكنّه يلمّ إلماماً

(٢) **معاذ الألوسي**. (١٩٣٨ ـ) ولد ببغداد، و درس العمارة في جامعة الشرق الأوسط التقنية، فحاز على شهادة البكالوريوس منها عام ١٩٦١ و شارك عام ١٩٦٤ في دورات الاختصاصيين التي تعقدها مدرسة العمارة التابعة للجمعية المعمارية (AA) بلندن. عمل في وزارة الإسكان ببغداد (١٩٦١ـ ١٩٦٣) و شغل منصب رئيس دائرة المباني التربوية في وزارة الإسكان و الأشغال العامة (١٩٦٤ـ ١٩٧١)، و عمل محاضراً في معهد التكنولوجيا العالي، و في الوقت نفسه عمل معاذ الألوسي في الاستشاري العراقي (١٩٦١ـ ١٩٧٤) إذ أصبح شريكاً و رئيس المعماريين منذ عام ١٩٦٤. و في عام ١٩٧٤ أسس مكتباً خاصاً ببيروت باسم: مكتب الدراسات الفنّية Test Bureau للاستشارة الهندسيّة و المعمارية و التخطيطية و كانت للمكتب فروع في مختلف المدن العربية و العالمية.



جيداً بالأحداثات المعاصرة. وجدته حاد الحسّ متنوّع الإرهافات. فطلبت منه الالتحاق بالمكتب حالاً. كنت في أثناء تلك الجلسة قد أعجبت بلباسه. كانت سترته جميلة التفصيل.

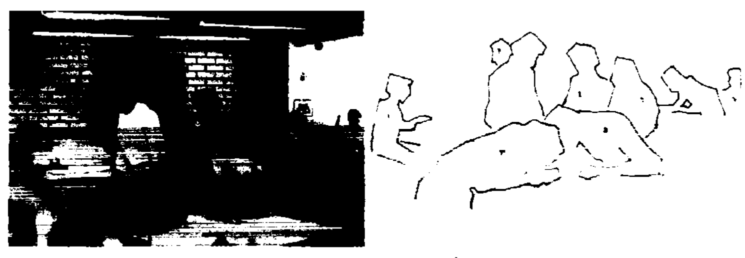
بدأ معاذ عمله في المكتب كمساعد لي، أسوة بزملائه المعماريين الآخرين، أو التلاميذ العاملين عندنا. و بعد أن عمل لفترة وجيزة ترك المكتب لإكمال الدراسة في إنجلترا. و عند رجوعه وجدت فيه مساعداً أكثر كفاءة بعد أن أغنى حسّه بإطّلاع مكثّف، و بتماس وثيق و عميق بالنشاطات الفنية في لندن. لمعاذ جاذبية في خلق الألفة و الوئام مع حلقة العاملين معه. فأصبح المكتب لهذا السبب، و لأسباب أخرى، مركزاً للفعاليات في مختلف الممارسات المهنيّة و في البحث و التصميم و أساليب عرض الإنتاج و غرافيك الخط و تطويره و الطباعة و أساليب الرسم و ما إلى ذلك، مما له علاقة بالأعمال المكتبية الخاصة بالعمارة.

صار المكتب مركزاً يأوي إليه الخريجون الناشئون و التلامذة المتطلّعون نحو عمارة عراقية معاصرة، فاستقطب عدداً من المعماريّين و العاملين أذكر منهم بالذات خاجاك غرابيت و سامي علوش و أتيلا ضياء الدين و فرخندة الكليدار و وجدان نعمان ماهر و ياسر حكمت عبد المجيد و سعد الزبيدي و رعد المميّز و عبد الوهاب محمد عبد الوهاب و سهير الموصلي و غيرهم. كان لكلّ من هؤلاء سهمه في خلق الجو الأبداعي للمكتب و إدامة استمراريته. كانوا على جانب كبير من النشاط و المثابرة و الركض وراء العمل الجاد و السهر عليه بتوق للجديد دائماً، و بتطلّع للإبداع المتواصل من دون كلل أو ملل. و معاذ ينشط بين ظهرانيهم يشجّع هذا و يؤنّب ذاك، كاللولب الدؤوب، يفرح مرّة و يغضب أخرى، إنساناً على الدوام، يكلّمهم بلطف أو يزجرهم بعنف حسب الأحوال، و الكل كالخلية في عمل منتظم متسلسل و إن تخلله أو تقاطعه بوهيمية ذات حلاوة خاصة و يصيب الخلية بين حينٍ و حين شيء من الإحباط جراء تأخير في العمل واهن الخطى بصورة محيّرة، ثم يليه إبداع في توليد الجميل، فيسيطر الفرح و النشوة و الإحساس بشيء كالسعادة. كان المكتب



يعجّ بالبحث عن الشكل و البحث في تعريف الوظيفيّة، بالسعي لاستحداث منظومات و تطويرها، باختراع خط جديد، باكتشاف علاقة نحتية، بالتمتع بإيجاد معنى جديد لهذه الكلمة، أو استعمال جديد لتلك. كل هذا كان يجري بهدوء وعمليّات متتالية لا تفتر، من دون أن يكون لصرف الوقت و النفقات أي تأثير حاسم في البحوث الجارية، كمّاً و نوعاً. و يتوازن مع البحث النظري المستمر إنتاج مهني لا يستهان بكميته و لا بنوعيته. لكنّ البحث كان هو الخلفية للإنتاج، و ليس هو بالضرورة جار بسبب مباشر من الإنتاج نفسه. بعبارة أخرى، لم يكن البحث يجري لصالح عمل معيّن بالذات، بل بالأحرى كان البحث النظري و العمل المهني كلاهما يجريان كرافدين متوازيين، منفصلين و متّصلين معاً، بحيث يفيض أحدهما بين آنٍ و آنٍ ليصبّ في الآخر، بتبادل خفيّ متواصل. و هكذا انقسم المكتب إلى حقلين أحدهما للبحث الصرف، و الآخر للإنتاج المهني. أوّلهما هادئ متأنّ موزون، و الثاني سريع مغامر و منافس. في الحلقة الأولى تأمّل و تفكّر و تدبّر، و في الحلقة الثانية حسيس كأنه من حريق يشبّ، و كلّ فرد في الفريق يعمل حسب مهامه ليسهم في إطفاء طموحه، و إشباع رغبته في الإنتاج و الاستمتاع بكل ما هو حسن الجودة. كنّا في المكتب فخورين بعملنا، هكذا كان الجو السائد الذي تتزاحم فيه البحوث عن الشكل القادم، الشكل الجديد. و كلّما استحدثت شكلاً و مارسته في عمل أو أكثر، وجدت نفسي أتوق إلى الانتقال إلى شكل آخر. و المسألة الملحّة التي تراودني عندئذٍ و تقلقني و لا تفارقني هي المسألة نفسها: ماذا بعد هذا! كيف سيكون الشكل التالي و أيّان سيتولّد؟ كان معاذ يأخذ في الشكل التجريدي و هو بعد على وريقة زرقاء، لا يعدو خطوطاً مستقيمة، أو خطوطاً منحنية، لكنها ذات علاقات معيّنة. كان معاذ يفهمها من فوره، فيترجم تلك العلاقات إلى تكوينات. كان، و هو يعدّ التخطيط البياني الذي يضمّ التنظيم اللازم لعلاقات الوظائف النفعية، إنما يقوم بعجن تلك التخطيطات الجامدة في الوريقة الزرقاء عجناً بالتكوين، فتدبّ فيه رويداً رويداً تلك الروح المستقطرة من عصارة الشكل التجريدي. و هكذا حتى





١ ـ وجدان نعمان ماهر، ٢ ـ أتيلا ضياء الدين، ٣ ـ عدنان تحلي، ٤ ـ جلال برقي، ٥ ـ عمر محوي، ٦ ـ سلوى سيروب، ٧ ـ علي بربوتي

يكتسب التكوين حياة فيأخذ بالتعايش معنا. إنّه ينمو و يشبّ عن الطوق، فإذا به يكوّن لنفسه كياناً معنوياً يفرض نفسه علينا. فنتكلم عنه و ننظر إليه. و ننقسم. هذا من أشياعه و هذا من أعدائه، منّا من هو مولع به و منا من هو حائر أمامه، بل منا من هو نافر منه. إنّ ذلك هو حالنا في معالجة التصاميم سواء كانت لعمارة أو بيت أو حتى لشبّاك، فالروح تنتقل من الشكل المستقل إلى التكوين لا لأن التكوين له وظيفة معيّنة و لا بد لها أن تتوافق مع الشكل، كلا، فالشكل لا يفاضل ولا يميّز بين الوظائف، فهو هكذا لا لأنه غير مكترث، بل لأنه قد تسامى إلى مكانة التجريد، أي أنه قد تعالى منتقلاً من الخاص إلى العام.

كان معاذ يحمل الشكل إلى حلقة من الشباب و الشابات، معماريّين و معماريات، إلى حلقة معيّنة بالذات في ذلك اليوم بالذات، فيعرض الشكل هناك و يتحدث عنه بل و يتغنّى به و يبدأ بترجمته على طريقته. عندئذٍ تبدأ تلك المجموعة المحظوظة بتحويل التجريد إلى وظائف، حتى يكتسب الشكل طابعاً خاصاً. و بما أنّ هذه التجربة في هذه الحلقة هي التجربة الأولى مع الشكل الجديد فإنّ الآخرين من المعماريّين و المعماريات في المكتب و الذين لم يشاركوا في التجربة يظلّون بالانتظار، تنازعهم الغبطة، و ربما حتى الحسد، إلى أن يحين دورهم للنظر بتجربة جديدة عن شكل جديد، فقد تأخّر دورهم، لا لأنهم أقلّ كفاءة أو أدنى حماسة من الحلقة المحظوظة الأولى، بل لأنّ لكل حلقة دوراً في سلسلة «الدلال» التي تقرّرها نزوات



معاذ، فهو على ألفة حميمة مع هذا الجمع اليوم، و على ألفة مشابهة مع ذاك غداً، لمعاذ خانات متعدّدة من الألفة في المكتب، و هو يحرّك الشلول فيها على هواه.

لم يكن معاذ في العمليّة التصميميّة مجرّد مساعد لي، بل كان مترجماً للأشكال التي كنت أستحدثها، مطوّراً لها و هي أشكال كثيرة متدفقة. كنا كأننا نتحدث بلغة واحدة، نفهم رموزها بسرعة خاطفة و بصورة عفوية.

في خلال هذه الفترة رفع عن كاهلي قسط كبير من الواجبات الإدارية للمكتب. و كانت ثقيلة عليّ. و هكذا صار في متناولي وقت أرحب للتأمل و للتمرين الذهني في دائرة التعامل مع الشكل. و هكذا أيضاً حظي المكتب بدفعة جديدة في الموقف الجديد نحو المهنة، المتمثل خاصة بالتطوير الدائب و بالبحث المتجرّد، فأتيح للمكتب أن يقوم بتجارب شملت حقولاً كثيرة، كأساليب العرض المعماري، بما في ذلك طرق الرسم و ملحقاته من غرافيك الخطّ و ما أشبه، و كاستحداث منظومات للرسم التنفيذي، و الطباعة، و ربط فهرسة المكتبة و ترميز المشاريع و الرسوم ووثائق التعهّد بموجب أنظمة مفتوحة. كل ذلك لتسهيل مهمّة البحث و الاستدلال و ضمان سرعة الحصول على المعلومات المطلوبة على وجه الدقة. أما في مجال الرسم فقد دأب المكتب على استحداث أساليب لا تهدف فقط إلى الدقة و التوضيح و تلافي الخطأ و الاستدلال المبسّط و السريع، بل تهدف كذلك إلى جعل الرسم بالنتيجة يتكوّن من عمليتين منفصلتين تماماً، أولاهما عبارة عن عمل ميكانيكي لا يتطلّب خبرة فنية، أما الأخرى فهي تتمثل بتهيئة رسوم الإنتاج لتصبح عمليّة تصميم مستقلّة عن مشروع معيّن و ذلك عن طريق استحداث منظومات مفتوحة لهذا الغرض، و في الوقت نفسه لا تتطلب هذه العملية الرسم المملّ و المستنفد للوقت، بل تقتضي التعامل مع مجموعة من القرارات التصميمية لكلّ عمل. و بهذا تمكنّ المكتب من تدريب العاملين على الرسم و رفد كفاءاتهم، و في الوقت نفسه رفد المصمّم بإمكانيات متنوعة لاختيار بدائل لعناصر التصميم و إعداد مجموعة



منها يكون من السهولة بمكان إجراء التطوير و التعديل عليها مما يجعل عملية التصميم أكثر دقة و أشد إمتاعاً.

في الوقت نفسه لا بدَّ للتجربة أن تعتمد أصلاً على الخبرة لكي تكون تجربة مجدية. و إلا سيكون العمل التجريبي عملاً طائشاً، إلا في ما ندر و على سبيل عامل الصدفة الاستثنائية. إنّ الممارسة تستوعب التجربة بعد ترويضها لدرجة مناسبة، حتى تتوافق مع مقوّمات الممارسة بما في ذلك المتطلّبات الإنتاجية. و بذا تتحوّل التجربة الخاصة، و هي في الغالب أحادية، إلى إحدى مكوّنات الممارسة ثم تُدمَج في طاقم الممارسة العام. فالتجربة المجدية هي إذن نوع معيّن من الممارسة، لكنها ينبغي أن تعتمد على الخبرة، الخبرة التي هي حصيلة التراكم المفهوم الذاتي للممارسة و للتجربة معاً، ذلك التراكم الذي يترسّب في إدراك الفرد. و بعبارة أخرى فإنّ الخبرة هي الجانب الذاتي لتكوين المطلب الاجتماعي، و المقتضيات العمليّة الإنتاجية في حالتيهما المتعاقبتين و المتداخلتين.

كان يخامرني الشك دائماً في قدرة العمارة العراقية، كممارسة عامة، على القفز نحو الإبداع. ذلك أنّ الفكرة التي كانت تدور في خلدي على الدوام هي، كما ألمحت، أنّ مِن شأن التخلّف الأكاديمي المحدق بنا، في مختلف الحقول الفنية، جعل المفاهيم المعمارية المعاصرة دخيلة على الممارسة في العراق، و لأمد ليس في استطاعتي تقديره من هنا جاء قراري بجعل ممارستي المعمارية شيئاً يعدو التجارب في مبادئ خلق الشكل و تطويره. و لهذا السبب بالذات كنت أصف عملي، بأنه ليس عملاً معمارياً بحتاً بالمفهوم التقليدي. أي أنّ عملي ليس من قبيل الممارسة التي يقتصر هدفها على إيجاد الحلول المناسبة لمتطلّبات اجتماعية معيّنة. بل هو بالأحرى انحياز أدار دفّة بحثي عن الحلول نحو وجهة معينة بالذات، و هي إجراء تجارب على الشكل، بقصد صهر التراث صهراً يدمجه في الشكل المخلوق و على نحو يتصاهر التراث فيه مع المفاهيم الحديثة. و ربّما كان من الأفضل أن أقول العكس عن دقة الفرق بين القولين، و الأدقّ هو أنني أطمح إلى



إجراء تجارب على الشكل المعاصر الحديث بقصد تطويعه هو ـ أيْ الشكل ذاته ـ ليصاهر التراث، عن طريق عملية صهر لقطرات تستخلص من التراث، حتى يصير هذا الجزيء المستخلص المصهور بمثابة أحد مقوّمات العملية الجدلية لتجسيد الأشكال.

هكذا وجدت نفسي أعمل منفرداً، إلى حد كبير، و بمعزل عن التطوّر المعماري الجاري في دنيا الغرب(٣)، عدا صلتي بتلك التجارب المماثلة التي كانت تومض على فترات متقطّعة، كأنّها توهجات في أصقاع متباعدة و متباينة من العالم كاليابان و إيطاليا. تجارب تتمثل في اليابان بأعمال «كيكوتاكي» و «مايكاوا» و «تانكا» و تتمثّل في إيطاليا بأعمال «سكاربا» و مجموعة «بي بي بي آر» و«كارديلا» ولا يحسبنَ المرء أنّ مثل تلك الاتجاهات المعمارية المنعزلة هي اتجاهات تثير الاستغراب. فقد كانت الممارسة المعمارية في العالم الغربي، في أواخر الخمسينات و في الستينات، تعمل ضمن مفهوم لا يُقبل بحرّية نحو تطلّع قطري، إذ تعتبر أي خروج عن سننه في استحداث عمارة ذات خصوصية قطرية و منظومات تدعمها، هو شذوذ يرفضه المنطق المعماري ـ هذا إذا كان مصدر هذا التطلّع هو العالم الثالث و بخاصة بعض أقطاره البلدان العربية.

أمام مثل هذه الحال، وجدت نفسي، و أنا لا أميل إلى بحث تجاربي في العمارة، حتى من ناحيتها النحتية، مع زملائي المعماريّين سواء من العراقيين أو الأجانب، إلا في ما ندر. إلى هذا المدى بلغت عزلتي الذهنية. حتى أنّني لم أكن أبحث مع الزملاء إلا في جوانب أخرى من صناعة العمارة، إن صح التعبير، مركّزاً على تلك النواحي المواكبة للتطوّر الحاصل آنذاك، و المتعلّق مثلاً بالمنظومات و تعقيل طرق التصميم و التجديد في المفاهيم الوظيفية، و غير ذلك مما كان يتلاحق تطوّره سراعاً في العالم الغربي.

---

(٣) لم يقبل الفكر العربي إلا في أوائل السبعينات بأنّ من حقه، أن يستحدث لنفسه، عمارة تتسم بخصوصية قطرية و حضارية.



انصبَّ اهتمام قحطان عوني بالتراث على الحفاظ عليه و قد عمل الكثير في هذا المجال. على أنّ قحطان لم يكن له اهتمام خاص في إدخال عناصر التراث في مستهل ممارسته للمهنة. و لم يظهر اهتمامه بذلك، إلا في أواخر الستينات، و في تصميمه للجامعة المستنصرية بالذات. لم يكن حديثي حتى مع قحطان يمتدّ إلى أكثر من جمل عابرة في هذا المجال. قال لي يوماً مثلاً: «إحنه هم (أي: نحن كذلك) بدأنا نعمل بالتراث». و أضاف يقول: «عندما سترى تصاميم الجامعة المستنصرية فستعجب بها».

و لم يكن لمحمد مكّية أيضاً اهتمام بالتراث في نشأة ممارسته. و قد ظهر بعض الاهتمام لديه لأوّل مرّة حينما أدخل ألواحاً من الطابوق مستنسخة من نقوش تقلّيدية في دار سكنه بالمنصور. و تطوّر هذا الاهتمام عنده بعد ذلك إلى موقف معيّن تجلّى في تصميمه مبنى جامع الخلفاء، و ذلك بإدخاله ألواحاً تقليدية بإطار حديث. أما أنا فلم أقبل بهذا الموقف، و نعتُّه آنذاك بموقف الإقحام، أي إقحام ألواح مستنسخة من التراث، بالاعتماد على عمل الحرفيّين المهرة، و لكن بإطار حديث، بقدر ما يمكن الجمع بين الشكل التقليدي للألواح و الشكل الحديث في التصميم بالإطار العام للتكوين. إن مردّ عدم قبولي بهذا الموقف عائد كذلك إلى اعتقادي بأنّ إعادة إنتاج الشكل التقليدي استنساخاً، هو أمر لا يجوز برأيي إلا لهدف تراثي إحياءً للآثار وحفاظاً عليها.

إن عملية الحفاظ على التراث تتطلّب بالضرورة إعادة العمليّة الإنتاجية ذاتها التي اتبعت في إنتاج الأصل بالأساس. و إنّ أهمية الحفاظ على المنشآت الأثرية و التراثية بهذه الصورة تبرّر الكلفة غير الاقتصادية التي تترتّب على تكرار العملية الإنتاجية التحدارية كما كانت تجري في الأصل، أي إعادة استخدام طرق الإنتاج التقليدية الباهظة النفقات. فالحفاظ يتطلّب التطابق بين الشكل الباقي لدينا من آثار الماضي، و بين القسم الجديد المكمّل له، للحفاظ عليها ولإحيائها. و لا بدّ في هذه الحالة من الرجوع إلى الطرق الإنتاجية ذاتها التي خلقت الشكل التراثي في زمنه.



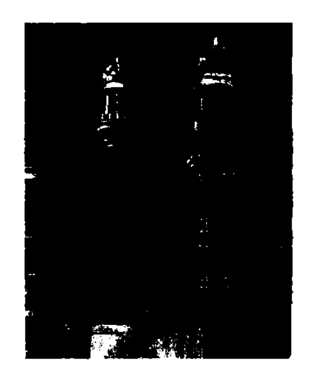
إنّ عملية الحفاظ لا بدَّ لها أن ترجع، و بكل أمانة و دقة، إلى الطرق التقليديّة و التحدارية في الإنتاج، فمثل هذا الرجوع أمر أساسي في هذا المجال.

إنّنا عندما نواجه مسألة استحداث عمارة معاصرة، نجد، أن طرق الإنتاج التحدارية لا تتوافق مع التطوّر التقني المعاصر. السبب بسيط، و يكمن في أنّ الشكل المعاصر منبعث أصلاً من تقنية لا حرفية لا يدوية، في حين أنّ الشكل التراثي انبعث من تقنية حرفية يدوية. إنّ العمارة المعاصرة تفترض مسبقاً تقنية معاصرة رائدة. والإنتاج الحديث لهذا السبب هو نقيض الشكل التراثي، فلا يمكنه التوافق معه. ذلك أنّ الشكل التراثي يعتمد أصلاً على العلاقة المباشرة الملموسة بين يد الإنسان و بين المادة الخام، في حين أنّ الشكل في الإنتاج المعاصر، و المستقبلي أيضاً ـ باستثناء حالات خاصة ـ لا يعتمد على تلك العلاقة المباشرة، بل إنّ التماس المباشر قد ألغته الماكنة، و بذلك فَصَلَتْ اليد عن المادة، و أصبحت القوى المحوّلة للمادة ليست ذاتية كلياً، لأنّها مستمدة من مصدر غير بشري.

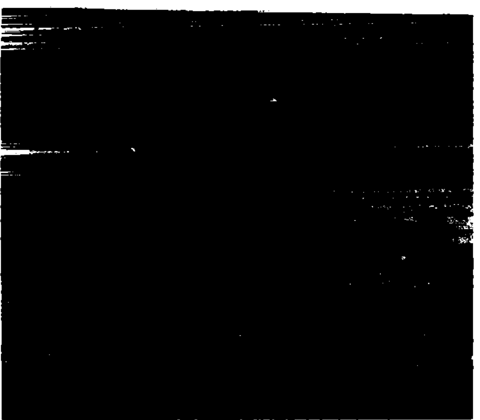
أما إذا كانت العملية الإنتاجية ميكانيكية أو إلكترونية مبرمجة، فإنّ الفصل سيقضي في الإنتاج على «السِبريانية» جوهرياً في توليد صفة الشكل التراثي. و أما حين يتحوّل الإنتاج المستقبلي الذي يتضمّن «السِبريانية» الذاتية عن طريق الأدمغة الإلكترونية المتطوّرة جداً، فعندئذٍ ستكون هذه «السِبريانية» غير ملموسة و غير بدائية، بل ستكون مبرمجة سلفاً، فيتولّد حينذاك ليس الشكل الجديد فحسب، بل القفزة النوعيّة الأخرى.

و بسبب تعذّر التوافق هذا، فإنّي اعتبرت طريقة استخدام مكّية للشكل التقليدي لا تعدو كونها إقحاماً من دون بذل الجهد لمعالجة التطوّرات المعاصرة في العملية الإنتاجية. بل إني وجدت في موقف مكّية تهرّباً من معالجة مسألة التراث أصلاً. ذلك أنّ تناوله للمسألة يقتصر، إلى حدّ كبير، على تركه فراغات في التكوين لكي يملأها بعدئذٍ أحد الحرفيين بأن يركّب في مواقع الفراغ لوحة من الطابوق، أو أي مادة أخرى تحدارية، مستنسخة عن





نمط تراثي أو أثري. على أنّ مكّية كان بعمله هذا ماهراً في استحداث علاقات تكوينية جميلة تجمع بين الإطار الحديث، وبين الألواح التراثية المستنسخة. لكن اعتراضي على هذا المنحى انصبَّ على التأكيد بأنّ مثل هذه المعالجة لم تكن و لن تكون محاولة موفقة للعثور على حلّ يزيل التناقض بين الشكل التراثي و الشكل المعاصر، و حتى العثور على حل وسط يوفّق على الأقل بين الشكلين.



الاتجاه الغروتسكي. لاحظ استخدام العناصر التراثية و الشعبية بصورة عشوائية و بدون ضوابط.

كما أنّ مكّية في محاولته تلك لم يقترب من مصاهرة العمارة الحديثة مع التراث بالشكل الذي تستوعبه تطورات المستقبل. و من هنا اعتبرت محاولة مكيّة غير ذات جدوى.

كان هذا هو تقديري أيضاً لعمل حسن فتحي بمصر. إذ إن موقفه من التراث يعتمد على فرضيّات لا تتوافق مع طموح تطوير العمارة نحو إنتاج متقدّم. غير أنّ هذا الخلاف الأساسي بين موقف حسن فتحي و موقفي من التراث، لا يقلّل من تقديري لمهارته و إحساساته المعمارية.

إنّ نظري في الموقف من التراث و علاقته بالعمارة، قد بلور في ذهني في ما بعد، في أواخر الستينات على وجه التقريب، تصنيفاً معيّناً لممارسة العمارة في العراق و بعض البلدان العربيّة الأخرى (في منطقة الهلال



الخصيب و الجزيرة العربيّة) و صار لي موقف إزاء كل صنف أو اتجاه في الممارسة. صنّفت المسألة في ستة اتجاهات. و هي:

١ ـ الاتجاه الغروتسكي[٤] و يستخدم هذا الاتجاه خليطاً من العناصر التراثية و الشعبية بصورة عشوائية بدون ضوابط، أو معرفة أكاديمية، بل حتى بلا مهارة معمارية تحدارية. يمتزج هذا الخليط المتنافر بأشكال نظريّة. و يأتي هذا المزج عادة من الجهل المقنّع بعلم زائف للتطور الحضاري، و يترافق دائماً مع تقنية متخلّفة. السباقون في هذا المضمار مصمّمون باكستانيون. لعلّ من بين أسباب انحدار هؤلاء إلى درك الغروتيسكيّة سبب معين بالذات يعود إلى عدم فهمهم للنحتية الهندوكية فهماً صحيحاً. إنّ أعمال هؤلاء المصممين تنطوي على سذاجة سحيقة إلى حد تحوّل معه القبح الذي فيها (أي في الأعمال) إلى غرابة مسليّة أو إلى معقولية هزيلة. و يتمثّل الاتجاه الغروتسكي في أبنية بعض الجوامع في الخليج العربي، و في أبو ظبي على وجه الخصوص.

أما عندما يقوم المصمّم العربي بمزاولة هذا الاتجاه فإنّ الأمر ينحدر إلى حضيض أدنى. فهذا المصمّم غير قادر على التخلّص من خلفيته التراثية السلفية، و غير قادر في الوقت عينه على تقليص تعرّضه إلى بعض الاتجاهات المعماريّة المعاصرة، فتكون النتيجة فقدان المصمم العربي للسذاجة المحبّبة أن تتنازعه قُوّتا دفع تشدُّه إحداهما إلى الماضي، و تجذبه الأخرى إلى الحاضر، فيتحوّل الاتجاه على يديه إلى «غروتسكي» كئيب، و هي أدهى و أمرّ. أخذ هذا الاتجاه بالانتشار في العراق في الآونة الأخيرة (أي في

---

(٤) الغروتِسْك: Grotesque وردت الغروتسك في المورد كما يلي: «قطعة من الفن الزخرفي، تتميّز بأشكال بشرية، و حيوانيّة غريبة، أو خياليّة متجانسة عادة مع رسوم أوراق نباتية أو نحوها مما يحوّل كل ما هو طبيعي إلى بشاعة أو إحالة أو كاريكاتور و متنافر على نحو متّسم بالإحالة أو البشاعة».
يرجع أصل الكلمة إلى الإيطالية Grotta و هي دالة إلى تلك الكهوف الرومانية التي اكتشفت في القرن الخامس عشر و هي تتضمّن زخارف بأشكال حيوانية و نباتية فأصبحت طرازاً مرموقاً في الحدائق. تحوّل التعبير ليدل على البشاعة في القرن الثامن عشر، بعد أن رفض هذا الطراز.



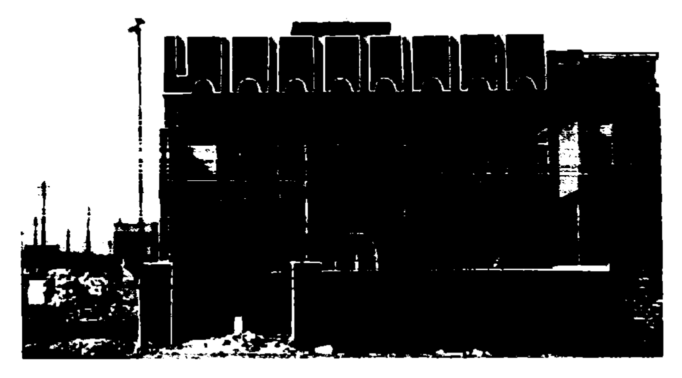
السبعينات)، كما حدث بالفعل في توسيع جامع الإمام الأعظم، و جامع أبي يوسف (في الكاظمية). فقد استخدمت عند إعادة تشييدهما زخارف مراكشية. بحيث يجد المرء نفسه و هو ينظر إلى عمارة الجامعين و كأنّه أمام عمارة منتزعة قسراً و اعتباطاً من محيطها البيئي لسياقها التكويني. و إنها لإساءة تبلغ في النفس حدّ الصدمة الحائرة. وقفت ذات يوم أمام تلك الجدران الغروتيسكية الكئيبة متسائلاً: ترى لماذا أقدموا على هذه الفعلة! لماذا وصل الأمر إلى هذا الانهيار التام، و الانحطاط



منظور داخلي لجامع الإمام الأعظم، بغداد. انتقلت الزخارف المراكشية بإشراف قحطان عوني.

الكلي في العملية التصميمية؟ كان جامع أبي يوسف صغيراً، منزوياً، متناسقاً، تنفذ الأشعة الشمسية من شبابيكه فتنير بقعاً على السجاد لتشع تلك البقع المنيرة بدورها على الجدران المجاورة، و تعكس نورها على المتعبّد الخاشع المتأمّل. وقفت أتأمل بألم ممضّ مثقل، ذلك التحوّل المستبشع الذي آل إليه الجامع، فإذا بأحد المقرّبين من إدارة الجامع يقطع عليّ عجبي سائلاً بفخر، ألست معجباً و متعجباً بهذه الزخرفة الجديدة؟ فأجبته بتؤدة المثقل الحزين: لم أرَ في حياتي قبحاً يضاهي هذا، إنّه قبح مع سبق الإصرار!! و لم تكن مؤسسة الأوقاف منفردة لوحدها بتلك التغيّرات المستبشعة للأبنية التراثية، بل هناك من يشاركها فيها أو ينافسها عليها. ففي زيارة لي إلى «ديوه خانة القادرية»، وقفت و قد أقرفني التغيير المستقبح الذي كان يجري هناك على أبنيتها، و قلت في نفسي: إذا كان التراث ضرورة فإنّ للضرورة درجات، و هذا الذي أمامي هو أسفل درك للضرورة المبتذلة.





الاتجاه المؤذي الغروتسكي.

٢ ـ الاتجاه المؤذي.

يمارس هذا الاتجاه معماريون و مهندسون و مقاولون. و هو في الأكثر يقلّد العمارة الأوروبية الوظيفية، و يعمل على إشباع متطلّبات منفعية بصور محض بحيث تتجرد كلياً من أي قيمة إنسانية أو عاطفية. إنّ هؤلاء الذين يترجمون المتطلّبات المعاصرة ترجمة النقل الحرفي، و يسعون لتحقيق النفعية تحقيقاً جافاً أو جزافاً، إنّما هم قد فقدوا ـ إلى حدّ كبير ـ البقية الباقية من خلفيتهم التراثية، و هم في الوقت نفسه لم يتمكنوا من استيعاب شمولية التقنية الحديثة و علاقاتها المتبادلة بالفنون التشكيلية و بالمفاهيم الجمالية المنبثقة منهما معاً. لقد حدا هذا بتجميد التطور في إدراك هؤلاء الممارسين، بحيث أضحى إدراكاً مرتبكاً، مشوّشاً، غير متوازن، بل و على غير بصيرة حتى من أبعاد التقنية ذاتها التي يدعون مزاولتها.

هذا الاتجاه هو المخرّب الحقيقي للمدن العراقية و العربية. إنه هو الذي أخذ يطرد العمارة التراثية، ليحلّ رديء عمارته محلّها. الأنكى أنّ ذلك يجري بعد هدم العمارة التراثية، بل هي تُهدم أحياناً من أجل هذا الاتجاه. إنه هو الذي ملأ الأرض على امتداد المدن و أخذ يدبّ في أرجاء الحواضر العربية، و يسدّ عليها كلّ فراغ في أرضها حتى أحاطها طابعه الكريه و صفته المؤذية، فقضى على إنسانية البيئة القديمة، و ملأ جو البيئة الجديدة بكآبته



الملحاحة التي تلاحق العربي أينما كان و حيثما ولّى وجهه سواء في داخل بيته أو خارج سقائفه المحدثة. لقد باتت كلّ مدينة عربية تضاهي الأخرى في مدى استيعابها و رحابة تقّبلها لهذه العمارة اللاإنسانية و هذه المدن متساوية في احتضان هذا الاتجاه وتوسيع امتداده، حتى أضحى نادراً ذلك الشارع الذي يخلو من هذه الآفة البغيضة.

٣ ـ الإتجاه المؤذي الغروتسكي، يعمل هذا الاتجاه على إلباس الأبنية المؤذية الطابع (التي تقع ضمن الاتجاه الثاني) بلبوس مستمدّ، من بعض المعالم التراثية، فيحوّل هذه المعالم ذاتها إلى أشكال هزلية، ثم يلصقها لصقاً على أبنية هي أصلاً هزيلة. إنّ هذا التزاوج بين المؤذي و التراثي الهزيل، يجري من دون التفات إلى أحكام سياق التكوين. ذلك أنّ هذه الأشكال المستنسخة عن التراث إنّما تقلّد تقليداً أعمى أشكالاً لها أصول في نشوئها، و لها قواعدها الجمالية و الإنتاجية، كما أنّ لها صلة بمواقعها الجغرافية. لكن الاستنساخ يأتي من دون مراعاة لكل هذا، و بدون إدراك لأحكام المقرّر التقني في تكوين الشكل، فإذا بالأمر أقرب للنسخ منه للاستنساخ، و إذا بالشكل يقفز جزافاً من مادة إلى أخرى، من الخشب إلى الخرسانة، من السجاد إلى ألواح اللدائن، و يقفز بمجازفة أدهى من موقع تكويني إلى آخر، من الحمام إلى المسجد، من المدرسة إلى المشرب، و هكذا فالحصيلة الهزيلة مضحكة حيناً، و مؤذية حيناً، و غروتسكية دائماً.

أخذ هذا الاتجاه يغزو البلاد العربية بعد منتصف الستينات لأسباب كثيرة، من أهمّها ما وجده بعض المواطنين، و المفكّرين منهم خاصة، من ابتذال مدنهم، و انحدارها السريع نحو سمة لاإنسانية، فاعتقدوا أنّ المخرج من هذا الكابوس يكمن في الرجوع إلى الماضي المعلوم، إلى الأبنية الوديعة والإنسانية. فظنوا أنّ ذلك يتمّ بتطعيم الأبنية بمعالم مقتطفة تستنسخ من التراث. ثمّة سبب آخر يتزامن مع السبب المذكور، و هو يرجع إلى طموح الحركة القومية العربية إلى إقامة الصلة بين التطوّر المعاصر، و بين التراث العربي. لكن هذه الصلة جاءت كسيحة لعدم توفّر المهارة اللازمة في حقل التصميم المعماري لتتولى تدبير هذه المسألة المعقّدة بالأساس، فانقلبت الآية



من دون أن تشفع لها النوايا الحسنة التي حفّزتها، و بدلاً من خلق الترابط بين الماضي و الحاضر، ناهيك عن المستقبل، فقد خُلِقَتْ عمارة لا تمتّ بصلة صحيحة بهذا و لا بذاك، و لا تلتمس التراث الحقيقي، بل تقتصر على تحويل بعض معالمه إلى أشكال غروتسكية. و أخطر مخاطر هذا الاتجاه، ما قد يأتي به من ردود فعل معاكسة توقف تطوّر العمارة المرجوة، العمارة المعاصرة التراثية المتجددة.

٤ ـ الاتجاه العادي.

إن العادي لا بدّ منه في كلّ حضارة. و لكن عندما يصبح العادي هو القاعدة العامة في الممارسة المهنية المجزية، بل و يعتبر العادي هو الجيّد فيها، و عندما لا تستند الممارسة إلى هيكل تقليدي من الضوابط المعتمدة الواجبة الاتباع في العمل، عندئذٍ يضحى دور العمارة عامة، في تلك المرحلة التاريخية، دوراً عاجزاً عن الإسهام في تطوير، بل تكوين حضارة معمارية.
إنّ هؤلاء الممارسين من عراقيين و أجانب، ينتمون إلى مؤسسات كبيرة أو صغيرة، و فيهم أساتذة جامعيون أو حملة شهادات عليا في الهندسة، و مع ذلك لا تتعدّى نوعية نتاجهم، الاتجاه العادي المفتقر إلى الخيال، غير المكترث بالتراث، الذي لا يتحسس بالبيئة، و العديم اللون. لكنه رغم ذلك عمل مهني و يشبع متطلّبات، هي بحد ذاتها تخلو من تطلّع حضاري، و هو يقع بعد كل ذلك في دائرة ممارسة مهنية مستقيمة و مجزية أيضاً كثرت أم قلّت.

٥ ـ الاتجاه الدولي البارع.

يمارس هذا الاتجاه معماريون ذوو كفاءات و براعة معمارية عالية هي من مؤهلات الانتماء للمدرسة العالمية الحديثة في العمارة. يوجد منحيان ضمن هذا الاتجاه، أولهما لا يعير اهتماماً للبيئة المحلّية، و الثاني أخذ في الآونة الأخيرة ينجذب نحو متطلّبات هذه البيئة، بما في ذلك المناخ و التراث. و هذا المنحى الأخير يكتفي ببعض الوئام بينه و بين تلك المتطلّبات، لكنّه لا يخلو من حذر و خجل بسبب من مغازلته المستحدثة مع



التراث. و ربما يعود هذا التردد و الخجل، إلى حد كبير، إلى توجّس هذا المنحى خيفة الانزلاق في متاهة الاقتطافية من جهة، و إلى عدم قناعة أصحابه قناعة كاملة بضرورة التراث، كظاهرة معاصرة من جهة أخرى. يتمثّل المنحى الأوّل جلّياً في بناية البنك المركزي في بغداد، كما يتمثل المنحى الثاني



الاتجاه الدولي البارع، قاعة الألعاب الداخلية، بغداد. صممها كوربوزييه ١٩٥٨، و لم ينته العمل عليها حتى ١٩٨١.

بجلاء، أيضاً، في عمارة الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية في الكويت.

٦ ـ الاتجاه التجريبي المحلي.

قد يرجع نشوء هذا الاتجاه إلى أوائل الخمسينات ببغداد. ثم تبلور بموقفين منفصلين في أواخر الستينات. أولهما يتمثّل بأعمال محمد مكّية، إذ نجد في هذه الأعمال معالم تراثية مستنسخة طبق الأصل، و بالحدّ و الدرجة التي بوسع الحرفي المعاصر أن يطالهما. و هذا الحرفي ينقل نقلاً حرفياً، من دون رقابة فاعلة عليه، فيستنسخ و طالما يأتي استنساخه نسخاً للأصل. ثم يؤتى بهذه المعالم المنقولة لتوضع في مواقع فارغة أعدت لها في إطار تكويني، فيخضع المنشأ الحديث بذلك إلى عملية مونتاج عجيبة. أما الموقف الثاني فيتمثّل بأعمال يجري فيها صهر بعض المعالم، أو السمات التراثية، بعد تقطيرها من الأصل، تقطيراً يكاد يكون تجريدياً، في العمارة الحديثة لتتلاءم مع المنشأ كوحدة متكاملة، بحيث لا تتنافر المعاصرة المعمارية مع تراثية السمات. (و ربما بالقدر الذي يسمح به فقط عدم التنافر هذا). و أنا أعمل من هذا الموقف بقدر ما يتعلّق الأمر بصهر التراث في العمارة المعاصرة.



و هذان الموقفان، بنظري، يحاول كلاهما إيجاد الحلول لمسألة العلاقة بين الحديث المتطور، و القديم الزائل، بين الحديث المتمتع بقوة دافعة، بنّاءة و مخرّبة معاً، و بين القديم الثابت، المنقطع، المهجور. المسألة هي كيفية التوفيق بين هذين المتضادين: الجديد الفعال، الضاج بالحركة، و القديم الخامد الصامت المتحجّب. تجري هذه المحاولات في مجتمع لم تتوفّر لديه بعد القناعة الصادقة بضرورة التراث و الحفاظ عليه، أي بضرورة تطويره تطويراً معاصراً يتطلّب الوفاق بين الجديد و القديم. هذان الموقفان، بنظري، لا يقومان بأكثر من التجريب، ممّا قد يسهم في المستقبل، إلى حدٍّ ما، في استيلاد خصوصية عراقية، شريطة أن تكون نتاجات الموقفين صادقة و مبدعة ليرجع إليها الباحث المستقبلي عند الشروع، بتطوير هذه الخصوصية، بصورة جدية يوماً ما.

أمام مثل هذا الوضع في العمارة وجدت نفسي ليس فقط بمعزل عن التطور العام للعمارة في الغرب (في ما عدا بعض التجارب التي ألمحت إليها) بل وجدت نفسي كذلك بمعزل حتى عن زملائي في العراق. أخذت أنظر إلى ممارستي، من هذه الناحية بالذات، نظرة منعزلة عن التطوّر الفكري و الاجتماعي في القطر. و هكذا انقطعت كلياً عن الحديث عن العمارة، أو بالأحرى عن هذه الناحية التراثية في العمارة. كان حديثي مع قحطان عوني مثلاً يقتصر على موضع تهيئة المذكّرات للجهات المسؤولة، في محاولة للحيلولة دون هدم هذا البناء التراثي أو ذاك، كورنيش العشار مثلاً أو سوق السجاد، أو غيرهما. كنت أعلم أنّ مسألة التراث لما تزل معركة خاسرة. ألم يلجأ قحطان نفسه إلى استخدام الزخرفة المغربية في أعماله؟ فأين السمة المحلّية إذن؟ و كيف سيكون الأمر عند إدخال معالم مستنسخة من تراث آخر؟ ألا نزيد في الطين بلّة حين نجمع طرازين غير متوافقين لا روحياً و لا تقنياً؟ لم أستطع أن أفهم كيف رضي قحطان لنفسه بمهزلة جامع الإمام الأعظم! كان لومي له ذات يوم عسيراً. كنا في بيتي على مائدة الفطور، فأنصت قحطان إليّ حتى أكملت عتابي. عندئذٍ شدّ على يدي و قال: أنت



تهتم بهذه المسائل أكثر من اللزوم! ثم ضحك. و ابتسمت أنا بدوري. و انتقلنا في حديثنا إلى موضوع آخر. كان ذلك صباح يوم من فصل الصيف، و الجو منعش لطيف. كنا كثيراً ما نجتمع عندي على مائدة الفطور لنعمل معاً، على تهيئة المذكّرة تلو الأخرى، بشأن هدم بناء تراثي أو آخر. مذكرات عديدة كتبناها. و كان قحطان دائماً هو اللولب المحرّك الفعلي لها. و لم تكن مساهمتي فيها عن قناعة بجدواها، لكن قحطان كان في غاية الاقتناع بها، و الحماسة لها.

ماذا أقصد بالانعزال؟

و كيف أبرز موقفي الانعزالي من الممارسة الحقيقية؟

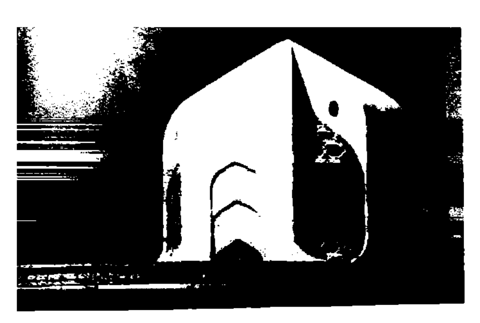
إن العمارة، بحكم تماسّها بالناحية التقنيّة باعتبارها عمليّة إنتاجية متعاقبة، لا بد للممارسة فيها أن تخضع لأحكام هذا التعاقب.

و الممارسة الحقيقية، بمفهومها العرفي، تتلخص بأنها العمل على إشباع مطلب اجتماعي يبلغ مرتبة المطلب الملحّ. أي أنّه مطلب ملموس نضج للتحقيق، و بات تحقيقه ضرورة اجتماعية. أما موقفي المنحاز نحو تطوير الشكل، و علاقته بالتراث المحلّي، فإنه لم يكن موقفاً يعكس أو يمثّل آنذاك، بهذا المفهوم، مطلباً اجتماعياً. على أني لا أغالي إذا قلت بأني أسهمت في دفع التيار الذي أراده جواد سليم في الفنون التشكيلية حيث بدأ بضرورة استحداث ملامح محليّة للفن العراقي المعاصر. هذا التيار المعماري كان قد رُفِض، و لم يقبل به الاتجاه العام الذي كان سائداً في بغداد و بيروت و الكويت. كم من مرة نُعتتْ أعمالي بنعت العمارة القديمة... كم من مرة انتقدت أعمالي باعتبارها تمثل تياراً محلياً، لا جدوى منه و لا طائل تحته لمجرّد أنّها أعمال لا تتوافق مع التيار الدولي نفسه! سمعت ذلك من زبائن لي في البحرين. و سمعته في منتصف السبعينات أيضاً، من أساتذة في القسم المعماري في كليّة الهندسة ببغداد و سمعته في مناسبات و مواقع أخرى كثيرة.

إنّ المعمار مرتبط بمراحل عديدة في العملية الإنتاجية، لأنّه بالإضافة



إلى ارتباطه المسبق بالزبون، لتحديد إطار و طموح العمليّة الإنتاجية اللاحقة لتحديد و تكوين المطلب، فإن المعمار تتطلّب منه الممارسة توافقاً مسبقاً بين تصوّره، و تصوّر المجتمع المتمثّل بالمطلب الاجتماعي، و بين المكنة التقنية لزمنه. في حين أن الفنان التشكيلي حرّ من هذا التوافق الضروري، لأنّ بوسعه العمل بالاستقلال عن الزبون، و عن المطلب الاجتماعي، و عن المكنة التقنية. إنّ من الممكن وصف العملية الإنتاجية للنحات مثلاً، بأنها أحادية المهام، في حين توصف العملية الإنتاجية للمعمار، بأنها متغايرة المهام. فالأول ينفرد بمهمّته، لأن التصوّر و العمل الفعلي مترابطان في التفكير و الإنتاج معاً، في حين أنّ الثاني لا يستطيع الانفراد بالمهمة، لوجود العازل الواضح بين التصور و الإنتاج، بل بين التصوّر الكلّي و التصوّر الجزئي، و كذلك بين الفكر و بين جميع مراحل العمل. و يترتّب على ذلك، أنّ التسلسل في العمليات المتغايرة المهام يحتم إشراك الذاتية الفردية لكلّ فرد في السلسلة، فتتعدد الذاتية المشاركة بتعدد الأفراد.



الاتجاه التجريبي المحلي، محراب جامع بنية، بغداد، قحطان المدفعي



الاتجاه التجريبي المحلي، بوابة الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٧١. تصميم قحطان عوني.

إنّ التصوّر في فن العمارة يحدث من قبل فئة معينة (المعمارين) بمعزل عن الفئات الأخرى العاملة، اللاحقة في التسلسل. فالنجار مثلاً و الحداد



و. . و. . و. . إلخ كل واحد منهم يقوم بعملية ترجمة للتصوّر العام الذي بدأه المعمار، و ذلك لتحويل ذلك التصوّر إلى واقع منتج. و النجار العقاري مثلاً، و إن كان يعمل ضمن إطار تصور المعمار للبناء، لكنّ له هو تصوره الخاص، الثانوي، و هو في الوقت عينه له مهمة متكاملة بحد ذاتها، فهي منعزلة و إن كانت تشكّل جزءاً من العملية الإنتاجية الكلية، فهي عملية متغايرة المهام. و قد تفاقمت هذه الظاهرة في العصر الحديث منذ ظهور دور المعمار الأكاديمي، بالمفهوم الذي تطوّر أولاً في عهد النهضة، بحيث وقع الفصل بين التصور الفكري و العمل الفعلي، و إن كان هذان متداخلين و متبادلين في تطورّهما، و في تأثير و تأثّر أحدهما بالآخر. و بسبب هذا الفصل صار التأثير المتبادل مشروطاً بالظروف المهنيّة، و لم يعد عملية تلقائية، حتى آل الأمر إلى استقلالية التصوّر و استقلالية العمل، مع الجدليّة الخاصة بكلٍّ منهما.

الفصل بين التصور و الإنتاج هو بحد ذاته عملية خضعت للتطوّر. فقد كان التصور و الإنتاج متطابقين عند الفرد الواحد، إلى أن تضخّم العمل البنائي و تعقّد فصار متغاير المهام. كان إنتاج الخيم في الصحراء عند البدو في الماضي أحادي المهام، إذ كانت البدوية تقوم بالغزل و الحياكة و الخياطة و حتى بنصب الخيمة، كذلك كان الأمر في المنازل الطينية إذ كانت أحادية المهام. و عند نشوء الحضارات الأوّلية و تضخم الأبنية العامة و تعقدها، كالمعابد و القصور، فقد تطلّب الأمر توزيعاً في العمل المتغاير. فلما نشأ الفصل بين مختلف مهام الإنتاج، أخذ ذلك بالتوسع حتى جاء عصر النهضة، فظهرت مهمة المعمار الأكاديمي. كان لكل مهمة قبل ذلك أيضاً تصوّرها الخاص، ضمن إطار التصوّر العام، فتصوّر النجار مثلاً و طموحه و عاطفته كانت تعمل بوفاق ضمن إطار تصوّر المعمار. لكنّه عندما صار المعمار رجلاً أكاديمياً ازدادت الهوّة، و ازداد التفاقم تدريجياً، فلّما بلغت الصناعة الحديثة ما بلغته من تطور تم فصم العمل الفكري كليّاً عن العمل الإنتاجي، و أضحى التصميم عملية بحد ذاتها قائمة بمعزل عن العملية الإنتاجية.

لم يحدث مثل هذا الفصل في الفنون التشكيلية. أما ما نلاحظه في



عصرنا الحديث من طريقة عمل خاصة لدى بعض الفنانين، مثل النحات «ألكسندر كالدر»[٥] و النحات «هنري مور»[٦] إذ تشترك الأيدي العاملة بالمساهمة في إنتاجية المنحوتات الكبيرة الحجم، فإن ذلك لا يعدو كثيراً العمل اليدوي، و يقتصر على التنفيذ من دون المساهمة في ترجمة التصور الفكري إلى واقع متحقق. كذلك الأمر بالنسبة لأعمال الرسام «فيكتور فاسارلي»[٧] حيث نهض مساعدوه بالجزء الأكبر من عملية تحقيق الإنتاج، لكن جوهر العمل ككلّ يبقى حيث هو أحادي المهام، لأنّ مهام المساعدين لا تؤلّف ترجمة خاصة للتصور بالمفهوم الذي نحن بصدده.

إنّ هذا التصوّر للعملية الإنتاجية هو تبسيط لما يجري فعلاً، لأن العمليّة الحقيقية لا تبتدئ بالتصميم لتنتهي بالتنفيذ، هكذا بسلاسة بسيطة. بل إن كلاهما، أي التصميم و التنفيذ، هما عمليّتان متبادلتان و صارتا تكوّنان قطبين، فإذا ما تطور قطب، لسبب ما، أكثر من القطب الآخر، فيصبح هذا القطب المتأخّر معوّقاً للأول، و يظلّ كذلك إلى أن يتفاعلا ثانية. على أنّ

---

(٥) ألسكندِر كالدر Alexander Calder (١٨٩٨ ـ) أمريكي المنشأ، نحّات و مخترع لوسائل الحركة و التنقل. درس الهندسة، و لكنه تميز في نحت المعادن. و من أهم أعماله «نحت الكون» في متحف الفن الحديث بنيويورك، ١٩٣٤. أما قطعة النحتية التي لا تتحرك على عجلات فإنها مزيج من عناصر متحرّكة و ثابتة معدنية، مثل «نحت المدينة» ١٩٦٠، الموجودة في المتحف الوطني للفنون الجميلة بكاراكاس.
(المصدر: Oxford Companion to Art).

(٦) هنري مور Henry Moore (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧) إنجليزي المنشأ، كان من أهم النحاتين في بريطانيا في الثلاثينات. أدخل أفكاراً جديدة إلى المفاهيم النحتية، إذ كان اهتمامه منصبّاً في تكوين أحياز نحتية ثلاثية الأبعاد حيث أنه رفض مبادىء الجمالية الكلاسيكية و النهضوية و استبدلها بالعضوية و الشكلية التي كان يستمد إلهامها من النحت المكسيكي العتيق.
(المصدر: Oxford Companion to Art).

(٧) فيكتور فاسارلي Victor Vasarely (١٩٠٨ـ) هنغاري المنشأ، أحد أبرز فناني الـ«أوب آرت». منذ منتصف الثلاثينات وهو يرسم محفزات بصرية و خدعاً هندسية لنمور و حمير و حشية و رقع شطرنج و غيرها، باللونين الأسود و الأبيض فقط.
(المصدر: Concepts of Modern Art Thames & Hudson).



هذا التفاعل ليس حتمياً في كل حقل، و في كل وقت. ففي العمارة، إذا كانت التقنية متأخرة عن الفكر، فسيتطلب الأمر تقنية جديدة، لتتفاعل مع هذا الفكر المتقدّم، و يجري ذلك نتيجة تناقض جدلي، إلى أن تصبح التقنية قطباً مقرّراً كفيلاً بأن يؤمّن تفاعلاً يشبع متطلّبات الفكر، و إلا لما نشأ تطور البتّة. فالتطور هو هذا التساوي الحاصل نتيجة التناقض المسبق، أو بعبارة أخرى إنّ التطوّر هو حصيلة التناقض المنبعث من تساوٍ أسبق، وقع فيه خلل.

من الأمثلة التاريخية الشاهدة على توافق الفكر و العمل، ما حققه ألبرتي[٨] من تحوّلات متصاعدة في العمارة الإنسانية. كان ألبرتي من أوائل المعماريّين النهضويين، و قد عزل نفسه عن العملية الإنتاجية و تفرّغ للتصميم كفرع فكري ثقافي. و لولا وجود الخبرة و المهارة الحرفيتين في عصره، لما كان بالمستطاع ترجمة فكره عملياً و استيعابه بشكل عمارات فتحقّق بذلك طموحه. إنّ الحرفة المتزامنة مع التقدّم الفكري في بداية القرن الخامس عشر، تمكنت من تحقيق مثل هذا الإنجاز، لأنّها حرفة كانت قد تطوّرت و تهذّبت إلى درجة متسامية منذ أواخر العهد القوطي فلمّا حصل التطوّر النوعي في قطب الفكر، تمكّن قطب العمل الإنتاجي (الحرفة) أن يستوعب المتطلّبات المتطوّرة، و يشبع التصور الفكري بصورة مادية ملموسة. إن هذه الظاهرة تفسّر لنا التقدّم المتميز الحاصل في عصر ألبرتي، و المتمثّل بأعماله بالذات، كما تفسّر لنا، و المفهوم نفسه سبب سرعة خمود التطوّر النهضوي في مدينة فلورنسا ذاتها، لأنّ قادة الفكر كانوا قد تطلّعوا إلى طموحات فكرّية لم تتمكن الحرفة أن تستوعبها بالسرعة المطلوبة. و كانت النتيجة أن بات الفكر منعزلاً عن قاعدة العمل الشعبية، أي مفصولاً عن الحرفة، ما أدى إلى توقّف فلورنسا

(٨) ليون باتستا ألبرتي Leon Battista Alberti (٤٠ـ ١٤٧٢) كان موسيقاراً و كاتباً مسرحياً و رسّاماً و عالماً في الرياضيات و العلوم و رياضياً بالإضافة إلى كونه معماراً و صاحب نظريات في العمارة. و بالرغم من قلّة مبانيه إلاّ أن كلّ واحدة منها تعتبر من روائع ما أنتجته الإنسانية في العمارة. و في عام ١٤٥٢ كتب أول نظرية في العمارة النهضوية و قد قامت ببلورة قياس النسب و أشكال العمود و أفكار تخطيط المدن التي كانت سائدة آنذاك. (المصدر: Penguin Dictionary of Architecture).



عن مواكبة تطوّرها النهضوي، و عدم حفاظها على مركزها القيادي. و آل ذلك، كما هو محتوم، إلى انتقال الزخم النهضوي إلى مركز آخر.

إنّ تصوّر الفنان في الماضي ـ قبل عصر النهضة ـ متطابق مع المطلب الاجتماعي السائد في زمنه. أما اليوم فقد باتت مختلف الطبقات و الفئات و المهن ينفرد كلّ منها بتصوّراته و مفاهيمه. في الماضي كانت المفاهيم تعكس الوضع الطبقي بدقة، كانت العلاقات هرميّة، حيث تتربّع الصفوة في قِمّة الهرم، الصفوة من الأغنياء و الحكام في القصور و المعابد بتصوّراتها و طموحها و فنونها الرفيعة المتقدّمة. أما في قاعدة الهرم فعامة الناس بتصوّراتهم أيضاً و فنونهم الشعبية. و هذان المستويان من الفن مرتبطان بمفهوم عام واحد يجمعهما في طراز واحد، و ما من فرق بين الإثنين إلا بدرجة التهذيب الفني، و مقدار الكلفة الإنتاجية. فطراز البيت التقليدي البغدادي هو طراز واحد للغنيّ و للفقير، ما عدا درجة التعقيد و التفاوت في الإنفاق.

إلاّ أنّ الوضع قد تغيّر في عصرنا الحاضر كليّاً. لقد شاخ ذلك الهرم الواحد و وهن بل اضمحل، و انقسم إلى إهرامات كثيرة، صغيرة و كبيرة، بعضها متباعد عن الآخر، و بعضها متقارب، يتجمّع و يتشابك و يتراكم في عناقيد. لكن لكلّ هرم مهما كان صغيراً طموحه الخاص للإشباع العاطفي. بل صار لكلّ هرم صفوته و قاعدته، فتتقارب هذه الصفوات و تتشابه و تتطابق في بعض المفاهيم حيناً، لكنّها تتنافر و تتناشز و تتخاصم حيناً آخر. و هكذا انفرد الفنّانون في مفاهيمهم. فهم تارة يعملون بتطابق مع هرم معين، و هم تارة أخرى يصدّون نافرين عنه ليعملوا بتطابق مع هرم آخر و هلمَّ جرّا. لذا فقد أضحى وضع الفنان وضعاً غير متوازن، وضعاً متبايناً في تفهّم المطلب الاجتماعي.

كان المطلب الاجتماعي في الماضي واضحاً ومتبلوراً لدى مختلف المستويات في الهرم الاجتماعي العام الواحد. كانت كلّ طبقة و كلّ فئة قد قبلت بوضعها في الهرم. و كان هذا الوضوح بيّناً بالرغم من المتغيّرات العديدة سواء بتبدّل الحكام نتيجة التقلّبات السياسية، أو بتغيير الوضع



السكاني الناجم، إما عن الكوارث الطبيعية، أو المذابح الجماعية، أو المجاعات، أو الهجرات الدوريّة، أو الحروب و الأوبئة، و ما أشبه. كان المطلب الاجتماعي واضحاً لأنّ العلاقات الإنتاجية و ما يتبعها من علاقات اجتماعية هي علاقات مستقرّة، و إذا ما اعتراها التغيير، فإنما يعتريها ببطء غير ملحوظ لدى الفرد، و غير واضح في فترة زمنيّة قصيرة، ولا يبيّن إلا بتقادم العهد. أما في الوقت الحاضر فقد صار لكل طبقة وفئة مطلبها الخاص فيها، ذلك المطلب الذي أصبح متعدد الجوانب، معقّد العوامل، غير واضح على الفهم و غير متبلور في الحاجة. فهو يعكس الوضع المتعدد التيارات لتلك الطبقة أو لهذه الفئة، و هو يعكس علاقاتها السياسية و المهنية المتعددة المتشابكة و المتنافرة كذلك مع مطلب الطبقات و الفئات الأخرى. ففقد الفنان مكانته الواضحة في المجتمع، و أضحى يدور في دوامة متعدّدة التيارات متداخلة السواحل. كلّ شيء في حالة تطوّر سريع، و غير متوازن أيضاً، إضافة إلى الزخم المتراكم من فيض التقنية المعاصرة. فأدّى كل هذا إلى إرباك الفنان في تفهّمه للمطلب الاجتماعي.

و المسألة لا تنحصر في كون الفرد غير قادر على إدراك مثل هذه الأبعاد الآن بسبب التعقيدات في مضامين المطلب و سرعة تطوّرها و طبيعة اللاتوازن في هذا التطوّر، بل الذي يزيد في الطين بلّة أنّ المطلب بذاته لم يعد يعكس مفهوماً واحداً متجانساً لمستويات متسلسلة هرمية، كما كان الحال في الماضي، بل أصبح مجموعة متزاحمة متخاصمة و متناقضة في خليط عشوائي، تفرزه سرعة انتقال الطبقات و الفئات من موقع اجتماعي إلى آخر، و تباين العلاقات الإنتاجية، و ما يترتّب عليها. إنّ هذا الوضع لا يلائم نشأة الفن الواحد الذي يشبع جميع المتطلّبات لمختلف طبقات و فئات المجتمع، بحيث تتمتّع كل شريحة منها بناحية واحدة، أو أكثر من ذلك الفن الواحد. كانت ألوان المعبد الإغريقي مثلاً تشبع جانباً من عاطفة الشعب اليوناني القديم، بينما يشبع تناسق أعمدة المعبد، و نسبها المسفسطة و المعقّدة معاً، جانباً آخر من عاطفة الصفوة العليا. أما الآن فالفن لا يشبع حاجة أي طبقة معيّنة ككل، لأنّ لكل فرد من أفرادها تطلعاته و مفاهيمه المتفرّدة بذاتها.



على أنّ هذا لا يعني قط فقدان التطوّر العام الذي تحمله سحابات تطوّر المجتمع الواسع، سحابات تروي متطلّبات الفرد و المجاميع، و إن كان الإرواء يجري عبر قنوات متعدّدة و متشابكة و متذبذبة الأعماق، لكنها بالنتيجة تصبّ بالاتجاه العام لفن العصر. إذاً، فالفنان، و كذلك المفكّر، الذي ينفرد في عمله، أو يعمل بمعزل نسبي عن المطلب الاجتماعي الآني، إنّما يطمح بموقفه هذا، سواء كان على دراية بذلك أم لا، إلى الإسهام، بحصيلة عمله، في تطوير الاتجاه العام المعاصر له، و بصرف النظر عما إذا كان إسهامه سيفعل فعله بتأثير آني أم بتأثير مستقبلي.

أبو غريب، تشرين الثاني ١٩٨٠




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الثالث و العشرون

التراث و الإلتزام

ما أن حلّت السنة الأولى من عقد السبعينات حتى كان عملي المعماري، قد اقترن بعنصر الطاق، و إدخالاته إلى العمارة. و كان لا يبحث عملي من قبل العاملين معي و غيرهم، من معماريّين أو سواهم، إلا و جاء ذكر عنصر الطاق، بصورة من الصور سواء على لسانهم أو في مخيّلتهم.

و لم يكن الطاق مقبولاً، أو مستساغاً من الناس جميعاً. فمنهم من أحبّه و أعتبره خطوة إلى الأمام، في استحداث عمارة تراثية معاصرة، و منهم من نفر منه، بل و رفضه باعتباره خطوة إلى الوراء، لأنّه يرمز عندهم إلى عهد قديم، أو يذكّر بعمارة عربية وإسلامية بائدة، فهي إذن تشير إلى التخلّف على نحو ما، و إلى وضع اجتماعي/ سياسي يجب تجاوزه، للانتقال إلى حياة معاصرة أشبه بما هو سائد في العالم الغربي الحديث. كان موقفي من الطاق، و معارضة البعض له من الأسباب التي لعبت دورها في حجب بعض الأعمال عنّي أحياناً.

لما أوصى في أوائل السبعينات صالح مهدي عمّاش بصفته نائب رئيس الجمهورية باستخدام الطاق و اعتماده في الأبنية الحكوميّة، و سواء كانت التوصيّة معبِّرة آنذاك عن رغبة السلطة، و تطلعها، أم نتيجة نزوة شخصية و اجتهادٍ فردي لإحياء التراث العربي، فقد حملت التوصية بعض الأصدقاء على شعور معين تجاهي. فقد جاؤوني، من معماريّين أو غيرهم، و بعضهم تعلو

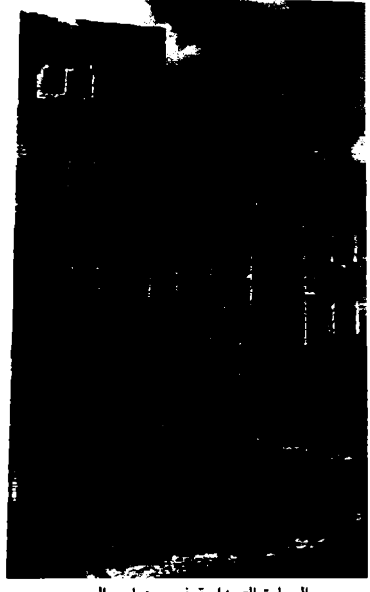


محيّاه ابتسامة الرضا و الاستحسان و المشوبة حتى بالثناء الضمني على موقفي لاستخدامي الطاق بالذات من قبل صدور القرار، و بعضهم يمازج ابتسامة استحسانهم اللوم و الاستهجان لموقف المناهضين للطاق ولأعمالي، و كأنّ لسان حالهم يقول: و أخيراً وضعت الأمور في نصابها الصحيح، ولو متأخّراً؛ لقد انتصر الطاق و انهزم الذين كانوا يرفضونه. بعبارة أخرى، كان هؤلاء و كأنهم يريدون القول إنّنا باستخدامنا الطاق في العمارة المعاصرة نكون قد أحيينا التراث العربي.

في حين كان شعوري مغايراً تماماً. قد يبدو هذا كالمفارقة. لم يكن لإجراء ما من إجراءات السلطة الكثير، سواء الشاملة منها أو المحدودة الأثر، المفيدة منها للتطوّر المعاصر المجدي، أو التي لا تتّفق مع هذا التطوّر، لم يكن لأيّ إجراء في السابق أن سبّب لي، في أعماق نفسي، إحباطاً و يأساً بشأن تطوّر العمارة، و توليد المجدي منها، مثلما سبب لي هذا الإجراء. هكذا كان وقع هذه التوصية عليّ، لأنني خشيت أن يؤخذ بها مقياس واسع عام، فأخذت أتخيّل الكارثة المعمارية التي ستحلّ ببغداد أولاً، ثم تسري منها إلى أرجاء العراق بصورة أدهى و أمرّ بل و أشد اكتئاباً. و هنا لا بدّ أن يطلّ علينا سؤال في الحال: لكن، لماذا يكون استخدام الطاق كارثة معمارية؟

ذلك أنّ تساؤلات كثيرة ستتداعى في الذهن، ألم يلتزم القدماء بأحد العناصر بذاته، أو بطقم من العناصر بالذات؟ ثم يتمّ تكرارها بحيث يكون هذا التكرار هو بذاته العامل المهمّ في توحيد، بل تكوين، الطرز المعمارية المختلفة؟ نجد مثالاً واضحاً على ذلك في البيت البغدادي التقليدي بتكرار نفس عنصر «المحجّر» أو الطاق المستدير نفسه، و في صنعاء بتكرار عنصر الشبّاك ذي الطاق المستدير المكّحل، فأضفى على عاصمة اليمن سمة معمارية متميزة، و في كتمندو عاصمة النيبال بتكرار شباك معيّن يملأ الخانة الإنشائية في أغلب الدور، و بذلك أضفى هذا التكرار سمة متميّزة جعل المدينة موحّدة المظهر بطراز خاص.





العمارة التحدارية في صنعاء، اليمن.

فلماذا إذن الكارثة؟ و كيف؟

قبل أن نبحث في الجانب السلبي الكامن من هذه التوصية ينبغي، بنظري، أن نفتش عن ذلك الموقف نحو التراث الذي انبثقت منه التوصية.

إنّ قرار عمّاش لا يسنده بحث أكاديمي للطرز المعمارية، و كان يجب أن يتمّ بموجبه انتخاب أحد العناصر باعتباره أفضلها لاستحداث عمارة معاصرة، كما أنّ القرار لم يكن حصيلة لبحث في الموتيفات المفضّلة كانت نتيجته إن وجد الطاق هو المناسب لاستحداث عمارة عربية «إسلامية». لو كان الأمر كذلك لما انفردت التوصية بعنصر واحد دون غيره، و بدون معالجة القضية بالأساس ضمن إطارها الواسع، المتشعّب، و الكثير التعقيد. يمكن القول إذن إنّ الاستراتيجية التي اختارها عمّاش قد تمثلت في تحديد عنصر واحد لتحقيق السمة التراثية في حقل العمارة.

لم يكن عمّاش يمرّ بطور البحث الموضوعي الأكاديمي الذي ينشد مختلف البدائل الموتيفية المناسبة و ذلك لكي تكون بمثابة المادة الخام تصاغ منها عمارة معاصرة تعبّر عن مشاعر التطلع الحضاري للعرب و المسلمين. إذ إنه لو كان يعمل من هذا المنطلق أو يصدر عن هذا الموقف الموضوعي لما اقتصر اختياره للبدائل على بديل واحد، سواء في العمارة أو في غيرها من الحقول. و لعلّ مما يلقي بعض الضوء على منطلق موقفه على سبيل المثال نحو تعدد البدائل في الظواهر الاجتماعية، كموضة اللباس للفتيات، و موضة



الشعر للفتيان. كان موقفه عدائياً، تجلّى بتجوله المتقصّد في شوارع بغداد، يأمر بصبغ سيقان الفتيات اللاتي ارتدين فساتين يخالف طولها ما هو مناسب أو محتشم بنظره، و يأمر بقص شعور الفتيان بنفس الأسلوب. أي أنّه قد رفض مبدأ البدائل بمختلف نواحي الحياة، مقتصراً على تحديد بديل واحد فقط، في كل حقل من حقولها، بما في ذلك حقل العمارة.

يبدو أنّ مصدر موقف عماش من الطاق، و المحفّز له هو موقف سياسي. أي قناعته بأنّ استخدام الطاق ذاته و ليس غيره هو أحد مكوّنات استراتيجية تكوين مجتمع عربي متطوّر، و بالتالي فهو أحد المكوّنات الإعلامية/ الثقافية لدعم الثورة و ترسيخها. فلماذا الطاق و ليس غيره؟

بل لماذا الرجوع إلى الماضي أصلاً؟

إن قادة الحركات القوميّة و الشعبيّة الذين يكتسبون مواقع البطولة، الحقيقية منها و الزائفة، و الذين يتطلّعون إلى مستقبل أفضل و عهد جديد، يميلون عادة إلى الاستنجاد بالماضي أي بالتراث. هكذا كان الأمر مع نابليون الذي تأثّر إلى حد بعيد بحضارة الإمبراطورية الرومانية؛ و مع ستالين الذي مال بكلّيته نحو الكلاسيكية اليونانية في العمارة؛ و مع أغسطس بيوجن بشغفه بأسلوب معيشة القرون الوسيطة؛ و مع الشاه محمد رضا بهلوي بإعجابه و تصوّراته لحضارة الإمبراطورية الساسانية؛ و مع هتلر في موقفه المناهض للعمارة المجدّدة، و إعجابه بالجرمانية التراثية. إنّ الذي يجمع بين هؤلاء و أمثالهم، هو توقهم نحو الأمثل و اعتقادهم أنهم باستنجادهم بالماضي و بترابطهم الحضاري مع القديم، إنما ينبذون المقيت الطافي على سطح مرحلتهم، فيعملون على إحياء الماضي النقي، و الصافي من شوائب الحاضر، متطلّعين نحو مستقبل أعظم. لكن هذا الموقف من التشبث بالماضي من شأنه محاولة إخفاء الارتباك الذي يصيب عادة القادة هؤلاء، من جراء قوة الدفع نحو المستقبل و هيمنتها عليهم، و هي قوة دفع تحوّل بدورها المستقبل إلى تصوّر مليء بالمجهول، الأمر الذي يحوّل هذه القوة في بعض مجالات نشاطاتهم نحو الرجوعية أو التأسل. و الرجوعية، هنا،



و التأسل (وهما ليس بالضرورة الرجعية، كما سيأتي) لها دور أو وظيفة في تعويض المجهول، و إيجاد بديل له، عن طريق تأمين بعض مكوّنات الاستقرار النفسي. من هنا يتمّ اعتماد الموقف الرجوعي أو التأسل في حقل العمارة لدى هؤلاء القادة[١].

إن تمسُّك هؤلاء إذن، سواء كان تمسّكاً حقيقياً أو زائفاً، بمعالم من الماضي، و بقيم إستاتيكيّة ترسّبت عنه، لا يقصد منه الممارسة الأكاديمية أو التطلّع الأكاديمي كما نعرف ذلك الآن، بل يقصد منها الدعم لهدف سياسي اجتماعي. لذا لا تبحث قيم الماضي بحثاً موضوعياً. إنّ موقف نابليون الموضوعي من العلم مثلاً لا يتناقض من هذه الناحية، و لا يبرّر أيضاً، الموقف الرجوعي لعهده من العمارة و الأثاث فموضوعيته نسبية تحدّدت لديه و تكيّفت بموقفه من المرحلة السياسية الاجتماعية. إنّ قيم هؤلاء القادة يجري عليها ترويض ذاتي يفرض، إلى حد كبير، التطوّر المتكيّف بالمتطلّبات المرحلية لتلك الحركة الاجتماعية، كما يراها و يتصوّرها القائد و التي يكون دوره فيها دور الرائد الاستراتيجي.

و ليس القصد من مثل هذه الرجوعية إلى طرز من الماضي هو الاستمرار الحضاري، و لا تنشأ هذه الرجوعية من القناعة بأنّ إغناء الحاضر الحضاري، و الحاضر الإنساني، يتطلّب استمرار الماضي؛ و إلا لما قام الرجوعيون بسدّ الطرق و الأبواب بوجه بعض الطرز، و بصورة كلية و بعناد، في حين يبرزون طرزاً أخرى يحسبونها تخدم أغراضهم السياسية أو

(١) الرجعية، في الإنجليزيّة Reactionary، الموقف السياسي، أو العقائدي الذي لا يقبل بالتطوّر المعاصر، بل قد يميل إلى رفضه، و يعوّض عنه بالرجوع إلى القيم التحدارية و التقليدية و يتحدد بها.
الرجوعية، في الإنجليزيّة Regression، الموقف السياسي، أو العقائدي الذي يقبل بالتطور المعاصر، بل قد يميل إلى دعمه و تطويره عن طريق تطعيمه بقيم منتقاة من تلك التحدارية.
التأسل، في الإنجليزية :Atavism موقف عاطفي، لا سياسي، أو عقائدي، يشبع عاطفته عن طريق الرجوع إلى القيم التحدارية، أو التقليدية عند السلف.



الاجتماعية كما حصل فعلاً في الاتحاد السوفياتي و ألمانيا الهتلرية.

إنّ عمّاش قد لا يستسيغ طراز مبنى طاق كسرى، أو بعبارة أدقّ، قد لا يستسيغ قوام المنشأ ذاته، لأنّه منشأ غير عربي الأصل. لكنه في الوقت نفسه، يستسيغ استنساخ النقش المغربي و لصقه لصقاً في داخل جامع الإمام الأعظم. إن قادة الحركات الثورية، و بعض المثقفين المنتمين إليها، يتطّلعون في بعض الأحيان نحو محاكاة رجوعية سعياً لتحقيق بعض «المطابقة التراثية» - أي تطابق بعض حالات الحاضر مع الماضي - و يطمحون بأن تكون هذه المحاكاة، أو المطابقة بمثابة الإحياء الحقيقي للماضي المجيد أملاً باستمراره. إنّ هذه العملية لا تعدو كونها تكييفاً ذاتياً، خاصاً أو عاماً، لمفاهيم و معالم محدودة أفرزت و اقتطفت من المفاهيم و المعالم المتعدّدة، لمختلف مراحل تطوّر المجتمع. هذا إضافة إلى أنّ قيم المفاهيم و المعالم التي حدّدت و أفرزت إنّما جرى عليها تكييف و تحوير، فرضتهما المتطلّبات المرحلية المتزامنة، و هما التكييف و التحوير - يمثّلان التصوّر الذاتي لهؤلاء القادة. فالطاق هو ليس بالعنصر الوحيد المهمّ في العمارة العربية، وإن طلب استخدامه في العمارة المعاصرة، بالطريقة التي طلب فيها، لا ينسجم مع المكوّنات الحقيقية التي ولّدت شكل الطاق العربي. إنّ موقف هؤلاء القادة من التراث ومن المعالم التراثية ينبع، على هذا الأساس، من الرغبة الخفية لتخفيف الاندفاع نحو مستقبل مجهول. أي أنّه ينطوي في ما ينطوي عليه، على تلطيف الذعر الذاتي المكبوت الذي لا يمكن إظهاره أو المجاهرة به، بحكم كون الذات في موقع قيادي؛ الذعر المستور الذي هو ظاهرة لمسيرة تحفّها متاهات المستقبل، و هي متاهات لا تعيق المسيرة نفسها إلى حدّ الانتكاس فحسب، بل إنها قد تزعزع موقع القائد نفسه، في المسيرة ذاتها، و قد تزلزل حتى موقعه في المجتمع، كصورة عامة في أذهان الناس.

يمكن القول، إذن، إنّ «الذعر المستقبلي» هو وليد عاملين: **أولهما** الظواهر السلبية التي تظهر في المسيرة الثورية، سواء كانت هذه الظواهر حقيقية أو وهمية، مدركة أو غير مدركة، و **الثاني** عدم وضوح المستقبل بكامل تفاصيله، أو غموض بعض نواحيه، في أذهان الفئة القيادية. بتفاعل



هذين العاملين يتولّد «ذعر المستقبل المجهول».. عندئذٍ، تكون الرجوعية إلى الماضي و محاكاته و الترابط معه، أشبه بالضرورة، كون هذه الرجوعية تمثّل الاستغاثة «بالمعلوم». أي اللجوء إلى استنساخ الشيء المعلوم و ممارسته. من هنا «الطاق العربي»، و الظهور باللباس العربي (الهاشمي) من قبل النساء في الحفلات الليليّة، و غير ذلك من مظاهر الموقف الرجوعي، إن من شأن هذا الموقف، منح هؤلاء القادة و الفئة المحيطة بها، و أحياناً منح المرحلة بأجمعها، بعض الوقت للاسترخاء و للتهيؤ لامتصاص السلبية غير المتقوّقعة في التطوّر الجديد المتزامن و لترويض الإدراك لقبول تلك السلبية و معالجتها بصورة تدريجية فيقلّ بذلك أثر الرجّات المفاجئة. و الرجوعية تحقّق وظيفة أخرى لدى القطب الاجتماعي الآخر، المتمثّل بالفئة المتضرّرة من التغيير الثوري أو التطوّر السريع، و بالمجموعات التي لا تتوافق مصالحها مع مسيرة التطوّر، أو مع أيّ تغيير. إنها تجد في الرجوعية بعض الاطمئنان أثناء جريان التفاعلات الاجتماعية المتزامنة. بل إنّها قد تجد أصلاً، بالنسبة إليها، في مظاهر الرجوعية مؤشّرات إلى خذلان في سرعة المسيرة، أو ربّما عامل مساعد للخذلان نفسه، فتتلهف بدورها إلى تبني الرجوعية. و هكذا نجد هذين القطبين المتناقضين في المجتمع وقد اتفقا في إحياء معالم مقتطفة من الماضي، كالطاق في العمارة، كمثل لهذه الظاهرة.

إنّ الوئام النسبي بين القطبين المذكورين يؤمّن لكل منهما أمراً مهماً. فبالنسبة للقطب الأول، أي الثوري، يؤمّن له هذا الوئام شيئاً من إضفاء السيطرة الفعلّية، المادية أو المعنوية أو كليهما، على القطب الثاني.

و هنا قد يكون من المفيد توضيح معنى الرجوعية. فالرجوعية هذه هي ليست الرجعية. الرجوعية هي الرجوع إلى الماضي و الاستغاثة به. إنها موقف استردادي للأيام الخالية، ينشد التمتع ببعض مآثره، و الولع بتأملها، سواء كانت فنية أو علمية أو اجتماعية، تأملاً بمنظور سلفي من دون أن تكون هذه الرجوعية أو هذا الاسترداد حالة رجعية، أي من دون أن تغدو بالضرورة عاملاً يقف أمام التطوّر، بل قد تضحى مقوّماً لدفع جديد للأمام، أو لتنويع في التكوين المتزامن. أما الرجعية فهي ـ تعريفاً ـ عامل إعاقة يقف أمام



التطوّر الإيجابي. و قد يلتبس في الرجوعية إذن، بهذا المفهوم، وجهان من وجوه التطوّر الحضاري، أحدهما تقدّمي و الآخر رجعي، و بفصل التفرقة الدقيق بينهما هو الدور الذي تحدّده لهما ظروف المرحلة المتزامنة.

إن انتقاء أحد عناصر الماضي أو أحد معالمه، أو استحداثهما، و استخدامهما من قبل فئة من المجتمع، أو من قبل المجتمع بأكمله، و اعتبار ذلك العنصر أو المعلم هو البديل الأنسب و الأفضل للمجتمع في الحقول الفنية أو العلمية هو الالتزام بعينه. و بهذا المفهوم يكون الالتزام عبارة عن رفض للبدائل و تحديد للنشاط الفني أو العلمي بالبديل الأوحد.

إنّ هذا «الالتزام» الذي يتمسّك به القادة، أو رفض البدائل من قبلهم، لا يتأتى اعتباطياً، بل له مسببات دفينة، منها ما يرجع إلى عوامل تفاعلت قبل حدوث عملّية تسلّم الحكم من القادة الجدد، أو من الفئة الثائرة، إنّ هؤلاء، أو بعضهم في الأصح، كان يأخذ في حسبانه عند التخطيط للثورة، أو للتغيير، نواحي كثيرة، منها ناحيتان لهما علاقة مباشرة بموضوعنا، سواء بصورة مدركة أو غير مدركة. الأولى، و إن كان التغيير في وضع سياسي/ اجتماعي معيّن إلى آخر جديد بات ضرورة، و هو، في هذا التغيّر المخطّط، سيكون الواسطة الفعّالة و المحرّك الحقيقي لها، إلا أنه، بعد أن يتحقّق هذا، تصبح الحالة اللاحقة و المفضّلة هي الاستقرار الدائمي. و لتأمين الحفاظ على الحالة المستحدثة و ديمومتها، فلا بد من استمرار موقعهم القيادي في الثورة وجعله ثابتاً في المستقبل. أما الناحية الثانية فهي أنّ الثوري في تخطيطه للتغيير يتوقّع بطبيعة الحال، بل و ينشد، أنْ يحل محل الفئة الحاكمة القائمة فيأخذ موقعها، بما يشتمل عليه من امتيازات في تسيير المجتمع و في معيشته الخاصة. لقد أشرنا لماماً إلى هذه الظاهرة في فصل الأرائك الاعتبارية، إذ تنطوي امتيازات المعيشة على نواحٍ كثيرة، منها الرفاهية و المتعة، وأمور اعتبارية أخرى، إنّ من أهمّ مقومِات هذا المقام الاجتماعي الترف في المسكن و المأكل و الملبس و التعطّر و ما شاكل.

قبل أن نسترسل يتعيّن علينا أن نصنف الصفات البديلة التي يمكن أن



ينتهجها الثوري بقدر تعلّق الأمر بهذا البحث. فثمة صفات ثلاثة، الأولى إنّ القائد الجديد كان مدركاً من قبل، و متعرّفاً على أسلوب معيشة الفئة الحاكمة السابقة، و على تطوّر ذلك الأسلوب. فلّما يحلّ محلها فإنه يكون مؤهلاً لملء مكان مرتبة سلفه، و مزاولة مقامه، و مواكبة التطوّر المعيشي و متطلّباته. في كثير من الحالات التاريخية يكون مثل هذا القائد الجديد قد أظهر كفاءة وسعة تصوّر و مرونة في مواجهة أسلوب معيشة جديد؛ فهو سريع التفهم لتفاصيل الأسلوب فيقبله و يقبل مقوّمات المتعة المكّملة له، فيبدع في ممارستها و يصبح هو بذاته محفّزاً لتصوّر جديد، و لاستحداث صفات، و مفاهيم جديدة في مجال المتعة كما حدث مثلاً في مجال الأثاث و التزيين الداخلي خلال حقبة حكم نابليون في فرنسا، إذ أدخل عليهما معالم مقتطفة من عصور تاريخية سابقة منها اليونانية و المصرية و غيرهما. و الصفة الثانية مغايرة للأولى، إذ يكون الثائر ليس فقط على جهل بأسلوب معيشة الفئة التي يناوئها، بل إنّه يعمل على تجريد هذا الأسلوب بنعته إياه بنعوت مهينة تفضي إلى الانتقاص من مقام الأسلوب. هذا الثائر إذا تولّى الحكم فإنّه ينحو منحى التزمت و الانكماش، فيفقد بذلك فرصة التطور المسفسط، و بالنتيجة يفقد الموقع القيادي في هذا الشأن، فيساهم بحرمان حركته نفسها، من بعض مقوّمات التطور. أما الصفة الثالثة فهي إنّ الثائر حين يكون قد جمّد في مخيلته أسلوب المعيشة للطبقة الحاكمة ثم نظم منه طقماً بعينه. أي أنّه كان قد قبل بأسلوب معيشة هذه الطبقة، و أعجب به، و تاق له، و شكّل منه طقماً واضحاً في ذهنه كل هذا قبل مجيئه للحكم. إذ إنّه قد اعتبر هذا الطقم المختار لا الأسلوب المفضّل بالنسبة إليه فحسب بل إنه أسلوب معيشة الحكم ذاته لا بديل له.

فعندما وجد نفسه بعد ذلك، أي بعد تغيير الحكم، في موقع يمارس منه الأسلوب نفسه، و يتمتّع بمقوّمات الطقم بأكمله، فإنه يتبنى الطقم و يعتبره جزءاً من كيانه الاجتماعي الجديد. إذاً، فإن أي تغيير في أحد مقومات الطقم لا يشكّل خطراً أو تهديداً للطقم نفسه فحسب، بل يشكّل أكثر من هذا و يهدّد الكيان الاجتماعي الجديد؛ حيث يستند فيه موقعه، في تصوّره له، أو



هكذا يبدو الواقع الاجتماعي لهذا الصنف، لأنّه يكون قد أوقف مسبقاً في مخيّلته التطوّر الاجتماعي، فهو لا يريد، بل لا يقدر، أن يتعايش مع أسلوب معيشة آخر، لأنه قد تمسك بطقم مغلق. إذاً، يتعيّن عليه بالتالي مقاومة أي إدخال جديد إلى الطقم بل و القضاء على مثل هذا الإدخال، أي أنّه يرفض البدائل المستحدثة التي هي حصيلة التفاعل الطبيعي و المستمر للتطوّر الاجتماعي. بعبارة أخرى إنّ إضافة مقوّم إلى الطقم أو حذفه منه يجعل هذا القائد في وضع نفسي غير آمن و مرتبك. من هنا التمسك الأعمى بالطقم و رفض الإدخالات الجديدة إليه، و هذا هو أحد مصادر الالتزام، بل من مصادره المهمّة.

إن رفض البديل، أو الإدخال الجديد، إنّما هو حالة ملازمة لموقف الالتزام، و بهذا المفهوم يغدو اعتماد الطاق في العمارة التزاماً بهذا المعنى. و الالتزام هو ذلك الموقف نحو الممارسة في حقل فني معيّن و بموجبه يتحدد العمل أو الممارسة نفسها ضمن إطار معيّن. أي تعيين مفاهيم و عناصر محدّدة. فالتعيين، مهما اتسع، لا يتعدّى كونه تنظيماً لطقم، سيان أكان مغلقاً أم مفتوحاً من مكوّنات مدركة مسبقاً من قبل الشخص، أو الفئة التي نظّمت الطقم، على هذا يكون الالتزام موقفاً رجعياً من التطوّر، لأنّ الالتزام ينفي أو يحجب الإدخال الجديد، أي الشيء غير المعلوم، بل المجهول الذي لم يدرك مسبقاً أيضاً، باختصار إنه يحجب الإبداع.

إنّ الالتزام بالطاق لا يعني فقط، كبت التطوّر الطبيعي و إعاقته للاتجاهات المعمارية الأخرى في القطر التي لا تستخدم الطاق أو التي لا تعتمد المعالم التراثية، و قد لا تؤمن بمسألة التراث أصلاً، بل إن هذا الالتزام بمثل هذا الكبت والإعاقة للاتجاهات البديلة يأخذ بعرقلة التفاعل بين مختلف الاتجاهات، فيحرم بهذا، حقل العمارة من تطوير محتمل كحصيلة للتفاعل المذكور. إنّ هذه لهي الطامة الكبرى. فالاتجاه التجريبي الذي كان يغتلي في صدور المعماريين العراقيين، لا ينبغي له، وبالأمر القسري، أن يعتمد الطاق بالضرورة. إن تراث القطر لا ينحصر بعنصر واحد من عناصره، و الطاق ليس سوى عنصر في التراث العراقي. بعد تمحيص هذه المدلولات



اعتبرت اعتماد الطاق و الالتزام به ناشئين عن موقف سياسي، توجيهي، من شأنه أن يكون عامل إعاقة في تطوّر العمارة بالعراق. و في هذا ما يكفي لتفسير موقفي العدائي منه.

إننا لكي نحصل في نهاية المطاف على عمارة معاصرة محليّة جيدة، أو لكي نحاول تجاوز مرحلة الابتذال في حقل العمارة، و هي المرحلة الحاضرة في قطرنا و الأقطار العربيّة الأخرى، فلا بدّ على ما اعتقد من إجراء تجارب في مختلف الحقول الفنية، و ذلك من دون التقيّد بتجربة واحدة أو الاقتصار على اتجاه واحد، لأنّ الحصيلة لمّا تزل مجهولة، و ستبقى بطبيعة الحال مجهولة، إلى أن يتم اكتشافها أو استيلادها، في اتجاه واحد أو أكثر، في اتجاه محلّي محصور بجزء من القطر، أو شامل يعمّ القطر كلّه، أو ربما يتعدّاه. كلّ هذه هي احتمالات مستقبليّة وبالتالي فهي مجهولة، و لذا فإن أي تحديد للتفاعل و للتجارب سيكون معوّقاً، و لا يبرّره سوى الرعب الثوري المنوّه عنه.

فإذا ما انتشر الطاق المبتذل فسيؤدّي هذا الابتذال المعماري إلى رد فعل ضد الطاق نفسه لأنّه هو وسيلة هذا الابتذال، و عنصر من عناصره. إذاً، فالإلتزام بهذا المفهوم، ما هو إلا موقف سلبي.

و لكن، ماذا عن الالتزام في الماضي؟ ألم تلتزم الحرف و الحضارات السابقة بعناصر معيّنة؟ ألم يكن الطراز نفسه، أي استمرار الطراز الواحد، تعبيراً واضحاً عن الالتزام بمعالم و عناصر معيّنة؟ هل كان ذلك التزاماً إيجابياً؟ فإذا كان هذا المنطق صحيحاً فما هو الفرق بين الإلتزامين؟

إنّ الالتزام الحرفي الذي كان أحد المقومات المهمة في استحداث و استمرار و تهذيب الطراز إنّما كان التزاماً تلقائياً و متوافقاً. بعبارة أخرى، كان موقف الإدراك من العمليّة الإنتاجيّة يتّصف بصفتين: **الأولى**، أنّ المعالم المعمارية، أي العناصر و علاقاتها التكوينية، كانت حصيلة توليد متوافق مع طبيعة العمليّة الإنتاجية، و حصيلة تهذيب بطيء متطوّر، يعكس ممارسة حقيقيّة لكلتا العمليتين التصميمية و الإنتاجية. كان البنّاء عندما يقرّر إدخال



طاق إلى تصميم بيت بغدادي فإنّه كان قد مارس مثل هذا الإدخال، بصورة تدريجيّة و تعليميّة منذ الطفولة. و كانت هذه الممارسة تتحدد بضوابط مهنية تشمل التكوين، أي الناحية الجمالية، كما تشمل التنفيذ، أي الناحية الإنتاجية. فممارسة إدخال الطاق لدى البنّاء هي بمثابة التزام يفترض وجود لازمات كثيرة، منها مثلاً معرفة خصائص الطابوق، كمادة إنشائية، و معرفة النواحي الإنشائية الأخرى، كانسياب القوى في الطاق.

كان البنّاء الجيّد، المعمار، الأسطة، مطّلعاً على طرق إنتاج مادته الرئيسية، الطابوق، بمختلف عملياتها الإنتاجية، بما في ذلك أنواع الطين و القصّ و الفخر و تجاوب كل نوع من القصّ بعد الفخر و أي نوع من القاطعات أصلح من غيره و مهارة القصّ نفسه. كما تشمل هذه المعرفة الجصّ و القالب، بل حتى الأمور الخرافية و الاعتقادات التقليدية الخاصة في إنتاج الطابوق و مواعيد البناء، فضلاً عن معرفته بمختلف أشكال الأطواق، و أداء كلّ شكل منها، في مختلف المواقع و الاستعمالات. و كان المعمار يعمل ضمن ضوابط تحددها المعرفة النظرية و تهذّبها، المعرفة العملية بالممارسة، و كانت هناك ضوابط للممارسة، بضمنها حتى ضوابط اجتماعية لدعمها.

أما الصفة الأخرى لموقف الإدراك من العملية الإنتاجية، و هي مكملة للصفة الأولى و لازمة لها، فتتمثل بأن الحرفي كان يعمل ضمن نطاق معرفة محلّية تحدّدت ببديل واحد، و ذلك بسبب العوامل الإنتاجية المحلّية. فإذا ما تمّ إدخال عنصر جديد، أو شكل غريب، فإنّ هذا الجديد الغريب لا يشكّل أكثر من إدخال بطيء يتسرّب تدريجياً بالممارسة فتمتصّه المعرفة المحلّية بتؤدة سواء كان صحيحاً أو خاطئاً، لأنّ المهمّ هنا هو أن هذا العنصر الجديد لا يدخل في العملية الإنتاجية ما لم يتعرّف عليه المعمار تعرّفاً يغدو معه العنصر بمثابة أحد العناصر الأخرى في العملية، و هذا هو الإلتزام المتوافق المكيّف الذي يستند على علاقات إنتاجية مستقرة، و تقنية مألوفة، يتوارثها الحرفيون جيلاً بعد جيل. إنّه التزام بعلاقات إنتاجية لا يعرف الحرفي بديلاً لها، و لا يريد البديل، بل هو يرفض البديل لأنه يهابه، و بذلك ينعدم



التطلع إلى خارج البيئة المحيطة به، مع افتقارها ربما إلى حيوية «الفنطزة». ذلك هو الالتزام الحرفي القديم. و تؤلّف هذه الحالة الالتزام التحداري أو التقليدي.

أما الالتزام المعاصر فهو من طينة جديدة، و له مقوّمات و مسببات أخرى، و القيام به و سلوك نهجه يؤتي نتاجاً مغايراً. إن الالتزام القديم، المتوافق، هو التزام اختياري لأنّ المجتمع، أو الفرد، كان قد قبل به، كما أنّه لم يكن يعرف بديلاً لعناصره. أما الالتزام المعاصر فهو التزام قسري، فوقي، إنّه يخمد الإبداع، في حين كان الأول هو القاعدة، أو النسيج الخفي الذي ينطلق منه التنويع و فيه يترعرع الإبداع.

إنّ كلاً من الحرفي و الفنان، إذن، سواء من المعماريين أو النحاتين أو الخزفيّين، لم يعد يعتمد في عمله، و وسيلة عيشه، و موقعه الاجتماعي على نصير واحد يرعاه كالقصر أو الكنيسة، كما لم يعد يعتمد في تنظيم أموره التعليميّة والإنتاجية على ضرورة الانتماء للنقابات الحرفية، بل أصبح متحرّراً من الشيئين معاً، و بات أمر تنظيم أموره الاجتماعية، منوطاً بقانون السوق السلعي. و بعبارة أخرى، فقد غدا حراً في إنتاجه و معاشه، و لا يقرّر موقعه الطبقي أو الإنتاجي، حتى و لا أسلوب إنتاجه، سوى التنافس السوقي. إنّه قد خسر الاعتماد على النصير الراعي، و خسر الانتماء النقابي، و لكنّه كسب حريّة نسبية لا يمكن ممارستها ما لم يكن فرداً يعتمد أولاً و آخراً على تشبثاته و مقاومته و قابلياته الشخصية في المعركة السوقية، و بالتالي الإنتاجية. فهو لم يعد يعمل لزبون معلوم بينهما وئام طبقي أو حرفي، إنما بات يعمل لزبون مجهول، ولمستقبل مجهول. إذاً فالرعاية و الانتماء، و كان لا بد منهما، بل هما بحكم الشيء المفروغ منه، و يكونان أساس العلاقة الإنتاجية، قد تلاشيا كلاهما و حلّت محلهما حرّية جديدة لم يحلم بها فنان مصر القديمة «سينموت»[٢] و لا حتى «أقطينوس» في العصر «البركليسي».

(٢) سينموت، Senen Mut معمار ظهر في عهد الملكة هاتشبسوت Hatshepsut قام ببناء و تصميم معبد دير البهاري Deir el-Bahari.



هكذا تطوّر المجتمع الأوروبي ما بعد النهضة بحيث أصبح ما يعين موقع الفنان في الكيان الاجتماعي، ليس هو الانتماء العائلي أو الطبقي أو الحرفي، و إنما الملكيّة الفعلية التي ينظّمها السوق الحرّ. و هذه العلاقة المادية أصبحت، بسبب الحريّة، في قلق و تغيّر مستمرين ما لم يكن المالك قد تفرّد و عمل منافساً حاداً و جريئاً ليتمكّن من البقاء، و إلا هلك في عالمه الجديد.

إنّ من الضروري علينا التفريق بين حالتين في الالتزام: حالة الالتزام غير الواعي، حين كان الفنان يعرف البديل، إذ إنّ البديل نفسه لم يكن له وجود، و بالتالي فليس أمام الفنّان من خيار. و كانت ممارسة الفنان فطرية تلقائية ضمن مكنة المقوّمات الإنتاجية و الفكريّة المتوافرة، في زمن الفنان السالف، سواء كان توفّرها بدرجة واسعة أو محدودة. الحالة الأخرى هي حالة الإلتزام الواعي، السائدة في العصر الحديث، إذ يحدد المجتمع، أو الفنان نفسه، إطار الخيار في البدائل لمقوّمات الإنتاج و الفكر، في حين أنّ الإنتاج و الفكر كليهما قد أصبحا متنوّعين، و من هنا آفة التناقض في التزام اليوم.

بهذا إذن، يصبح الخيار «الحر» للبدائل في العمليّة الإنتاجية ضرورة من الضرورات لتمكين ذلك الحقل الإنتاجي المعني من الإسراع لمواكبة التطور المتصاعد الوتيرة باستمرار، وإلا آلت العملية الإنتاجية ذاتها لذلك الحقل، إلى التأخر بالمقارنة إلى ما يجري في حقول أخرى، أو في أقطار أخرى، فتكون بالتالي غير اقتصادية وغير موفى بوظيفتها الاجتماعية بالكيفية التي تتمشى مع جدواها المتوازن اقتصادياً و اجتماعياً.

لذا فالإنتاج في حقل ما، يتأثّر بالإنتاج في حقل آخر و يؤثّر فيه، فتصبح حصيلة هذا التأثير و التأثّر المتبادلين حصيلة مصفوفة من تطوّر عام مترابط قطرياً و دولياً. من هنا يأتي التصاعد في التطوّر. يمكن القول إذن، إنّ لكل خانة في المصفوفة[٣]، أي لكل حقل، دورٌ في التقدم التقني و الفكري.

(٣) المصفوفة: في الإنجليزيّة Matrix، جدول مقسّم إلى خلايا أو خانات (المورد). مصفوفة الإنتاج، جدول ذو محورين، أوّلهما يشمل مختلف الحقول الإنتاجية ـ العمارة، السيارة، الأدوات المنزليّة، كالثلاجة، الطبّاخ، الجسور، خزانات الماء و



بسبب هذا الترابط تصبح مصفوفة الإنتاج ذاتها، مقياساً لمعايير التقويم السوقي للعملية الإنتاجية، أو للنتاج ذاته. فإذا لم يكن الحقل نشطاً، فإنّه يتعرّض إلى هبوط مستمر في جدواه، و إن لم يكن متطلّعاً إلى مختلف المحفزّات و المؤثرات التي تتعرض لها المصفوفة ككل ليتأثر بها و يتكيف جراءها، يأخذ منها ما يلائمه بل يأخذ أحياناً ما لا يلائمه بالضرورة كبعض إدخالات الموضة مثلاً ـ فإنّه يصاب بالعقم في جدواه الإنتاجي و الفكري. هذه الحالة هي التي تخلق الضرورة لتجنب الانسداد. إنّ التطوير الحاصل في حقل إنتاج الزجاج في صنع السيارة مثلاً، كان له أثر مهم في تطوير حقل إنتاج الزجاج للبناء، كما كان لاستخدام الحديد الصلب في أوائل القرن التاسع عشر في إنكلترا في المخازن و المعامل أثر كبير في تطوير طراز معماري يستند أصلاً إلى جدلية توليد الشكل في حديد الصلب، كذلك فإنّ استخدام شكل متأثر بمتطلبات «الأيروديناميه» في الطائرات أو البواخر قد انتقل، بلا مبرّر حقيقي في بعض الحالات، إلى حقل البناء، كما حدث فعلاً في العمارة و التصميم الصناعي في عقدي الثلاثينات و الأربعينات من القرن العشرين.

إنّ أي انسداد قسري بوجه أي إدخال جديد، سواء كان هذا الإدخال مجدياً في العملية الإنتاجية أو معوّقاً لها، يسبب بالنتيجة عرقلة تفاعل ذلك الحقل المعني، و فقدانه إمكانية مواكبة التطوّر الحاصل في المصفوفة الحضارية بصورة عامة. و على هذا الأساس فإنّ قبول حالة الالتزام، سيّان أكان الإلتزام ذاتياً أم مفروضاً، و هو في واقع الأمر قبول حالة معوّقة للتطور تؤدّي بالنتيجة إلى طرد الإبداع من الساحة الفنية.

إنّ الالتزام الذاتي المعاصر، بعبارة أخرى، هو حالة تنشأ من سير

غيرها، بل يمكن فصل هذا الجدول للإنتاج، فمثلاً في حقل العمارة يتفرّع الإنتاج إلى الطابوق، الزجاج، البلاط المزجج، الكونكريت، الحديد، أطر الشبابيك و غيرها من مقومات تكوين العمارة.

المحور الآخر يشمل صفة الترابط ـ قلّ أم كثر، متجانساً إنتاجياً أو متنافراً، متجانساً إستاتيكيّاً أو محايداً متحايداً، مترابطاً اقتصادياً أو محايداً و غير ذلك من علاقات إنتاجية و فكريّة.



الفنّان من تلقاء نفسه، إلى سد بعض الإدخالات في وجه إنتاجه، معوّقاً بذلك تطوير إنتاجه و ترهيف إبداعه الذاتي، ولا فرق إن كان يجهل أنه يعوّق نفسه بنفسه، و هذه مصيبة، أو إن كان يدري بفعله فيقبل راضياً عنه، و هذه مصيبة أخرى، أدهى و أمرّ. أما الالتزام المفروض فهو حين يملى إملاءً بصورة فوقيّة. في هذه الحالة يكون الفرد راغباً في الإدخال الجديد و التطلّع نحو مختلف المؤثرات و المحفّزات الصادرة من المصفوفة العمومية، لكنّه يمنع قسراً من اعتماد إدخال معيّن. هنا تطرأ على حالة الإلتزام سلبية مضاعفة، لأنّ الإنسداد الذي يُملي فوقيّاً، مادياً كان الانسداد أو فكرياً، يؤدي إلى إحباط نفسي لدى الفنان، يؤدي به إلى الإخفاق في مستوى إنتاجه الإبداعي. إذاً، إنّ إلتزام الحرفي السالف، و بالمفهوم الذي عرضته، أي قبل حلول المجتمع المعاصر، هو التزام فنان بعهد معيّن بالطراز المحلي عصرئذٍ، أو بموقف فني و فكري معيّن فإنّه لا يعدّ التزاماً بالمعنى الصحيح للكلمة. ذلك إنّ المحلّية كانت هي الحالة السائدة آنئذٍ. فالمصري القديم، أو البابلي الحرفي، أو بنّاء المقرنص البغدادي في أوائل القرن العشرين، لم يكن يلتزم بشكل معيّن من الأشكال، و لم يرفض أو بالأحرى لم يسدّ الأشكال الأخرى لمصلحة شكل معيّن بالذات، أي لم يعق أو يرفض إدخال شكل جديد إلى الفكر الإنتاجي و الإستاتيكي لذات نفسه، سواء كان ذلك نتيجة استعداد ذاتي، أو قرار قسري فوقي، بل إنّه كان يعمل بموجب سنن فنية و ضوابط حرفية كانت قد اعتمدت حصيلة تطوّر متدرّج بطيء انتقل أباً عن جدّ، حتى عمّ القطر أو الفئة الحرفية أي يعمل ضمن مفهوم الموقف التحداري أو التقليدي. إنّ الحرفي لم يكن معرّضاً لإدخالات إلى المعرفة أو الممارسة، جديدة أو مفاجئة؛ بل كان الإدخال يحدث نتيجة تطوّر مقبول، و متوقع، ضمن إطار الممارسة اليومية - إلا في ما ندر من الطوارئ كالحرب أو الغربة أو نزوح فنان ذي كفاءات نادرة إلى قطر معين، و حتى في هذه الحالة فإن الإدخالات لا تعدو أن تقع ضمن الوعي التقني السائد يومئذٍ في ذلك الحقل. بهذا المفهوم إذن؛ يمكن تسمية حالة السلف بأنها ممارسة قبول. في حين أن الحالة العصرية هي التي ينبغي أن تنعت بالالتزام. الحالة الأولى عبارة عن



ممارسة تفترض قبولاً ذاتياً مسبقاً و غير واعٍ لأي بديل آخر؛ أما الأخرى فهي حالة توفّر البدائل مع معرفة بها و وعي لحِرية الاختيار، بل و رغبة في هذه الحرية. إنما ترادف هذه الرغبة قوى اجتماعية تحدّ من حرية الاختيار. فالمسألة، إذن، هي ليست تعيين، و تحديد مدى حقيقة حرية الفرد، أي ليست هي مقياس الحرية الحقيقية المطلقة التي يتمتع بها الفرد الفنان، بل المسألة هي موقف الفرد من حرية العمل، و ما يتصوّره بأنّه من حقه بهذه الحرية. بعبارة أخرى، ما هو الإطار التقني الذي هو واعٍ له، و ما مدى حريّة العمل التي يبيحها له المجتمع أو ما يبيح هو لنفسه للممارسة في إطارها؟

الحريّة على هذا علاقة نسبية محض، لأن الحرفي القديم، أو الفنان، عند المصريين القدماء أو عند الإغريق مثلاً، لم يكن يظنّ بأنّ المجتمع يحدِّد حريّته في الاختيار، و التصرف ضمن الإطار المدرك للتقنية، مهما كانت مرتبته الاجتماعية، وسواء كان حرّاً أو قنّاً، غنياً أو فقيراً، بل إنه كان قد قبل بسنن معينة، لا يعرف غيرها، سواء كانت دنيوية أو كنائسية (إكليريكية)[٤]، فالمهمّ هو الموقف. أي إيمان الفرد بحرية العمل و قناعته بها. أنه الإحساس بالرضا حين توفر له المهنة، و المجتمع أيضاً، حالة الشعور بحرية الاختيار. يمكن القول، إذن، إنّ الكبت الذي كانت قد فرضته الأسر الفرعونية على ممارسة المهنة، و كذلك ما فرضته فيما بعد الكاثوليكية ثم الإسلام، و ما وضعته من تأطير لبعض المعالم و السنن الفنية، لم يكن ليشكل تناقضاً في ذلك الوقت في إدراك الفنّان، ذلك لأنّ كبت ـ هذا، إن صح أن ننعته بالكبت، إذ ربما أدق إنْ قلت إلتزام لسنن لا بديل لها ـ قد قبله و آمن به دون أن يعي بديلاً له، بل لم يكن يعي حتى إمكانية وجود البدائل أصلاً، بل الخيار فيها. إنّ الفرد كان قد امتثل عن رضى لما سنّته المهنة كفئة أو المجتمع ككلّ، حتى تحوّل هذا إلى موقف ذاتي ينبع من نفسه، بحكم انتمائه لتلك الفئة أو ذلك المجتمع.

(٤) **إكليريكي أو كنسي** ecclesiastical (المصدر: المورد).



ذلك إنّه لم يكن الإدراك آنذاك قد تطوّر في المجتمع إلى الدرجة التي تستحدث وعي الفرد، ذلك الوعي الفردي الخاص في كل فرد على حدة، كما حدث في ما بعد جراء نشوء الموقف البورجوازي. كان المجتمع قبل ذلك تفاضلي التكوين. الفرد فيه كان يرضى بقرارات المجتمع و يقبل بها، سيان أكان مصدرها قسرياً ـ فوقياً أم ذاتياً ـ قواعدياً. إنّ الحالات الثورية التي كانت تمرّ بها المجتمعات قبل الوعي الفردي، أي عندما كان التناقض الطبقي و العقائدي يأخذ بالتفاقم، فينقسم المجتمع إلى فئات متنازعة، فإن الفرد كان يعمل و يفكّر كجزء من طبقته أو فئته، من دون أن ينفرد بموقف فكري خاص به. فالموقف الفردي لم يصل في تلك المجتمعات إلى البلورة و النضج إلا بعد سلسلة من تطوّرات مهمة منذ عهد النهضة و ذلك من خلال الموقف البورجوازي المتمثّل بتجار البندقية و «الأنتلجنسيا» فيها. ثم سرى الموقف من بعد ذلك إلى أماكن متعددة من أوروبا في القرنين السابع عشر، و الثامن عشر كجزء مهم من الحركة العقلانية.

فالفرد، إذن، يعمل ـ كفرد ـ بمحض اختياره، و له وحده الحق في إشباع عاطفته المتفرّدة. لذا فالفنان المعاصر الذي أصبح حراً بهذا المفهوم يجد نفسه سجيناً، إذا ما اصطدم بتحديدات المجتمع، من انسدادات و التزام و علاقات تفاضلية(٥)، حيث يجد نفسه سجيناً، إذا ما انتقل التحديد، فعمّ

---

(٥) التفاضل: في الإنجليزيّة differentiation جعل الشيء مختلفاً، تمييز، تفريق (المورد) Social differentiation كانت المجتمعات التحدارية و التقليدية في الماضي، و لم تزل المجتمعات المعاصرة إلى حدٍ قليل، تستخدم أو تلتجىء إلى التأشير و الترميز لإظهار الانتماء و/أو الولاء إلى طبقة اجتماعية، فئة، مرتبة، وظيفة، مهنة، عائلة، دين، مذهب، عقيدة، حزب و ما إلى ذلك، عن طريق التفاضل بما في ذلك اللباس و التزيين البدني، يتفاضل لباس الجندي المشاة عن الجندي البحري و الشرطي و الحارس، لباس التاجر المسلم عن التاجر المسيحي و التاجر اليهودي في بغداد لغاية بداية القرن العشرين، لباس الأوروبي عن العربي و الهندي و الصيني، اللون الأحمر للشيوعي و اللون الأسود للجعفري في شهر محرم، الشارب الستاليني للشيوعي و اللحية الكاستروية للثائر.
إذ كانت بعض المجتمعات، تستخدم التفاضل في اللباس، لإظهار التميز، بين مختلف المراتب و الوظائف الاجتماعية أكثر من غيرها. كانت الدولة العثمانية من بين هذه



على أفق عاطفته الخفية التي عليها تعوم روحه.

العمارة التحدارية، أي التراثية، تستمد أصولها من طرق الإنتاج الحرفي التحداري/ التقليدي، أي الصناعة اليدوية الحرفية. أما العمارة المعاصرة فإنها تستمد أصولها بدون شكّ من طرق الإنتاج التقنية المعاصرة التي تتسم بطابع الإنتاج الممكنن، و تستند اقتصادياته، على تقليل دور العامل، أي الدور اليدوي، إلى الحدّ الأدنى في تسلسل العملية الإنتاجية. و تهدف هذه الأصول أو الطرائقية، إلى إلغاء العامل أو تقليل دوره إلى ما يقرب من العدم. و قد كان الأسلوب الأول يعمل في تسلسل عمليات يدوية متعاقبة أي يستند إلى صيغة سِبِرْيانية في الإنتاج، و اليد في هذا الأسلوب، هي تماس مباشر مع المادة التي يجري تحويلها من حالة إلى أخرى، أي من مادة خام إلى صنيع فريد. إن مصدر هذه الفرادة يكمن في تماس اليد المباشر مع عملية التحويل ذاتها. بينما يهدف الأسلوب الآخر، أي الممكنن، إلى نقيض هذه الحالة، أي تقليل العامل اليدوي إلى الحد الأدنى في تسلسل العملية الإنتاجية. و هكذا تكون حصيلة التسلسل هنا صنائع أنتجت بالجملة، فهي لا تتسم بطابع الفرادة الذي نجده في الحالة الأولى بحكم كونها حصيلة إنتاج تشغيل مستمر، من دون أن يواكبه تماس يدوي إنساني بسبب انقطاع في سبريانية الإنتاج التي أشرنا إليها.

و بهذا المفهوم الجدلي أصبحت الرجعة إلى الشكل التقليدي و السعي لاستيلاده مجدداً و إنتاجه و تكراره عن طريق اللجوء إلى تقنية، سواء كانت تقليدية أو معاصرة ممكننة، تكون حالة ليست رجوعية بل رجعية - و هنا يكمن مصدر التضارب الآخر فالشكل التقليدي كان حصيلة تقنية يدوية، فاستنساخ هذا الشكل إذن عن طريق استخدام تقنية ممكننة، هو حالة غير

المجتمعات و يتمثّل هذا في لباس مختلف الوظائف في قصر السلطان. بيد أن المجتمعات عامة اتجهت، بعد إلغاء بعض الفوارق الطبقية في القرن التاسع عشر، و من ثَمّ العشرين، نحو تخفيف حدة التفاضل في اللباس، و بالأخصّ الطبقي و الديني و العقائدي منها و يتمثّل هذا في لباس الجينز الأمريكي أكثر من غيره.



متوافقة، لأنّ طبيعة و خصائص الشكل التقليدي تتطلب تماساً يدوياً مباشراً و دائماً، أي علاقة سيبريانيّة متعاقبة.

إنّ ترابط الأقوام و الأقطار في مختلف صيغ المعرفة و طرز المتعة و العيش، لا تكوّن أساس التقدم الحضاري المعاصر و المستقبلي فحسب، بل إنها في الوقت نفسه ستسوّي السمات و الصفات المحليّة و القوميّة. و بهذا، فالمجتمع المستقبلي، بعد أن يكون قد كسب امتداداً و سعة في التنويع المعيشي، فإنّه سيخسر، كحصيلة لهذا التقدّم، التنويع المحلي الذي اكتسبته الشعوب و الأقوام، بعد تفاعلات معقدة تراكمت عبر العصور، فتهذّبت و تبلورت في إهرامات حضارية مسلسلة و متعاقبة، لكل منها لونها و طعمها و خصائصها. و من هذه ما كان حصيلة موقف عقائدي و روحي و إدراكي نحو العالم الخارجي تبلور في قيم نوعيّة، جراء تفاعل بيئي تنفرد به المحليّة. إنّه موقف قد ذهب إلى الأبد، و تجاوز مرحلة الإدراك الساذج نحو العالم الخارجي. لذا فهو خزين تراثي تنفرد به «المحلية»، إذ إنه تراث تولّد في ظروف نشوء التطور الفكري، و عليه فهو حالة اكتسبها الماضي و تخصّه وحده.

هذه كلّها مواقف ترجع في أساسها إلى تصوّر معين للعالم الخارجي. و هذا التصوّر في تغيّر و تطوّر. و ما تغيّر و تطوّر لا يمكن استرداده كما لا يمكن تقليده. لذلك فإن إفعاله مرة أخرى، يكون من قبيل السلفية الساذجة. و بما أن التصوّر للعالم الخارجي كان محلياً متفرداً بحيث كيف القيم النوعية للمجتمعات القديمة فإنّه قد أضفى عليها سمات محلّية متفرّدة، بحكم كونها منبعثة بدورها من موقف محلي متفرّد. لذلك بات متعذّراً استحداث خزينها مجدّداً بسبب النقلة الأساسية في تصوّر المجتمع لعالمه الخارجي، ذلك التصوّر المستمر بالتصاعد، منذ بزوغ الفكر العلمي المتزامن مع عصر النهضة و من ثم مع الثورة الصناعية من هنا تنشأ أمامنا ضرورة تحديد الموقف من الخزين التراثي. الموقف من هذا الخزين لا باعتباره فقط يمثل مرحلة في تسلسل التطور الاجتماعي، بل باعتباره أيضاً، يمثّل مرحلة ماضية تجاوزها المجتمع، كما تجاوز المقومات الأساسية لتوليد قيم ذلك الخزين من التراث بالذات.



فإذا قبلنا بهذا المنطق يكون الرجوع إلى الماضي، ضرورة ملحّة في نطاق تلوين الحاضر و المستقبل. إنّ الحضارة التي يتمّ التخطيط لها، و السعي من أجلها، إنما يتعيّن ألاّ تؤمِّن فقط المستوى المعاشي الجيّد للمجتمع، بل ينبغي أن تتجاوزه، و تبلغ ما وراءه من تطوير للتفرد الخاص و العام، إلى التلوين و التنويع وهما من المكوّنات الأساسية في تطوير و تهذيب التفرد. و التفرّد ذاته هو المقوم الأول في التنويع الحضاري. و كلاهما (أي التفرّد و التنويع) مترابطان متبادلان، و يكون أحدهما الآخر. كلاهما مقوّمان مهمان. بل هما الأهمّ في المتعة في الحالة الحضارية. فالمتع تصبح الغرض الأوّل بعد أن يتمكّن المجتمع من إشباع حاجاته في المأكل و المشرب و الكساء و الغطاء إشباعاً نفعياً يحقق الرضا و الارتياح؛ أي عندما يتمكّن المجتمع من الضرورة النفعية و من الموقف من المنفعة. إنّه غالباً ما ينتقل، عندئذٍ، إلى النوعيّة المتنوّعة. و هكذا يغدو الخزين التراثي مصدراً مهماً للرجوع إليه، لكي يستمرّ تطوير التنويع التقليدي، و من ثم لكي يستحدث التنويع المعاصر و مكمّله، التفرد المعاصر.

إنّ تطور و تبلور التعرف على السببية، و على صيغة المعالجة، هما الوجه الآخر للحرية. و هي بدورها تكوّن أساس التفرّد، العام أو الخاص. يتمكّن المجتمع بإدراك أكثر للسببية أن يتعامل بحرية أكبر مع واقعه. و هكذا يتراكم التعامل الحر، و بمعنى الحرية الحقيقية، منتقلاً من السببية المظلمة عند الإنسان القديم، إلى السببية النيّرة عند الإنسان المعاصر، أي إلى حرية معالجة السببية بخصائصها الحقيقية، و بمعرفة أوسع، و كفاءة أدق. فكلما أدرك الإنسان الضرورة، السببيّة، بمعرفة أدق و أوسع، قلّص درجة التعرّض إلى الصدفة و تحكّمها في بيئته، ذلك التحكّم الذي يزيد و ينقص، بزيادة و نقصان إدراكه للسببية و أسلوب تعامله معها.

لقد كان المجتمع يواجه البيئة المحلّية بمفرده، أي بمعزل عن تجارب المجتمعات الأخرى. و لكن عندما انتقل المجتمع إلى معالجات تجاوزت المحلّية، معالجات عامة، و ليس بيئية محصورة محلّياً، فقد المجتمع المحلي صيغ المعالجة المحلّية، و هكذا أخذ يفقد خصوصيته المحلية. و



كلّما فقد المجتمع المحلّي محلّيته بسبب التقارب، فالتفاعل، اللامحلي الدولي، (في طرق الإنتاج و أساليب المعيشة جرّاء التقدم العلمي و التقني في العصر الحديث)، كسب الفرد تفرّداً أكثر، و بسبب هذا التقدم بالذات، و هي حالة فريدة في الحياة المعاصرة، لم يكن لها مثيل في السابق. فبينما كانت حالة التفرد خجولة، متحفّظة، و أحياناً محجوبة، مكبوتة، فقد أصبحت دعوة منهجيّة يجاهر بها العالم و الشارع باعتبارها من الأركان الأساسية في التكوين الحضاري.

إن التفرّد ليس فقط مسألة عقائدية و تنظيمية عند المجتمع، بل هو أيضاً، ضرورة حياتية. و التفرد الخاص النفسي هو، بعبارة أخرى، صورة للتنويع الجنيني الموروث، بل إنه التنويع الحياتي بذاته، إنّه حصيلة ضرورة التنويع الذي يكوّن المقوّم الأوّل للتطوّر الحياتي.

لم يتمكّن التفاضل و التطبيع في المجتمع المحلّي المغلق من محو التفرّد مطلقاً. فقد ظهر التفاضل في المجتمعات السابقة - أي انقسامها إلى نماذج و ضروب و طبقات و فئات، إذ التفاضل، بهذا المفهوم، هو ذاته مقوّم إلى التفرد و إن كان على نحو غير مباشر - حصيلة متطلّبات اجتماعية فرضت على الفرد التطبيع بموجب أنماط كانت قد حددتها مسبّبات التفاضل نفسها. فكان للتفاضل أثر كبير في تكييف التفرد النسبي في تلك المجتمعات - أي درجة و نوعية الكبت، أو عكسه الانطلاق من العادي و المقبول و العمل ضده. و لم يكن التفرّد، كما نفهمه اليوم و نبغي ممارسته في دور نشوئه، موقفاً مدركاً، أو موقفاً له منهج واضح عند الفرد.

على أنه كان للتفاضل، التطبيع، دور مهم في تطوّر المجتمع و الحفاظ على استمراريته. كان التفاضل من مقوّمات دعم التكوين الاجتماعي، أي جملة العلاقات الإنتاجية و الطبقية و المهنية. فالتفاضل إذن، مترابط مع المحلية، و يؤلّف دعماً لها و للعقائد و لغيرها من مستلزمات التطوّر الاجتماعي. بعبارة أخرى، كان التفاضل مفيداً و ضرورة اجتماعية في الوقت نفسه، و قد أدّى إلى تطبيع الفرد بسمات و مراتب اجتماعية معيّنة، مهنية أو



طبقية، بل أكثر من هذا، كان التفاضل عاملاً مهمّاً في تطوير السمة المحلية و القومية و تطبيعها و الحفاظ عليها و استمرارها، في مختلف الحقول الاجتماعي ـ العمارة، الفن عامة، الملبس، المأكل، بل حتى في اللهجة و النبرة و تعابير الكلام.

إلا أنه إذا فقد المجتمع ضرورة التفاضل، و قلب ظهر المِجَنّ لخصوصيته، بسبب تغيير نوعي في وسائل الإنتاج و في العلاقات الاجتماعية، فإنّ ذلك لا يعني أنّه يتعيّن على المجتمع أن يستمرئ فقدانه لسماته الخاصة أي لخصوصيته. إن التفرّد الخاص للفرد، لا يمكن أن ينمو و يزدهر في مجتمع فقد خصوصيّته، أو في مجتمع لا يعيّر اهتماماً للخصوصية. إذ كيف يمكن للخصوصيّة الخاصة، أي التفرد، أن تزدهر إذا كان المجتمع لا يغذّي و لا يربّي خصوصيّة لنفسه هو كمجتمع؟ إنّ المجتمع الذي لا يؤمّن بالخصوصية لنفسه، و لا يسعى إليها، لا يرى حاجة لتفرّد أفراده. من نافلة القول إنّ خصوصيّة المجتمع و التفرّد ليسا على طرفي نقيض، بل بالعكس، إذ إن أحدهما يكمل الآخر، و كلّ منهما بمثابة لازمة لتواجد و نمو و إنعاش و تحفيز الآخر. بهذا المفهوم إذن أصبح استيلاد عمارة محلية، أو عمارة معاصرة ذات سمة محليّة و متأثرة بالخزين التراثي، هو ليس نزوة شخصيّة أو بدعة مستغربة، بل لقد بات استيلادها ضرورة اجتماعية للعمل على استحداث البيئة المناسبة لتطوير التفرّد الشخصي عند الفرد المعاصر؛ أو فلنقل إنّه من وظائف العمارة المعاصرة.

و لكن عندما يتفاعل الخزين التراثي مع الممارسة فإنّ ذلك لا يعني بأنّ هذا التفاعل، أي ترجمة الحاجة، سيكون بالضرورة بالصيغة أو الطريقة المثلى عند التصوّر، أي مرحلة التصميم، و عند التحقيق، أي مرحلة التنفيذ. ففي كثير من الحالات في الوقت الحاضر، عندما تحفّز الضرورة و تتّخذ لنفسها حياة ذات قوة دافعة، فتصبح مطلباً اجتماعياً منهجياً واعياً، نجد أنّ المجتمع قد يسيء تفهّم الخصائص الحقيقية للضرورة ذاتها، و يحيد عن سلوك النهج الذي يؤمّن التفاعل المجدي. و بمثل هذه الإساءة تنقلب تلك



القوّة الدافعة على نفسها فتضر بالحاجة ذاتها وكانت قد ولّدتها لتشبّعها أصلاً[٦].

إنّ هذه الحالة تفسّر لنا بعض الشيء الظاهرة العمّاشية في العراق في أوائل السبعينات.

هذا و يمكن تصنيف ضرورة التفاعل مع الخزين التراثي، كموقف خاص أو عام، إلى ثلاث هي:

أولاً ـ الضرورة المثبتة.

و هي الضرورة التي تتولد بسبب تطوير متراكب معيّن، يصبح بموجبه التفاعل مع الخزين التراثي حاجة ملحّة. لكن تحفيز التفاعل مع الخزين التراثي، أو إفعاله يبقى معطّلاً جرّاء إغفال أو إهمال، أو لوجود حاجة أخرى، تناقض مثل هذا التحفيز و الأفعال، و تكون سبباً بأن يحيد المجتمع عن هذا التفاعل أو إبطاله، بل حتى إتلاف الخزين التراثي ذاته، رغم وجود الضرورة ذاتها. في هذه الحالة يكون الإدراك العام، أو الخاص، غير واعٍ للتفاعل مع الخزين التراثي، أو مهملاً له، بالرغم من أنّ التفاعل قد باتَ مسألة ضرورية و ملحّة.

ثانياً ـ الضرورة المبتذلة.

عند إدراك ضرورة التفاعل مع الخزين التراثي فإنّه ليس من المحتّم أن يجري تلقائياً إنتقاء الجيّد و الرفيع من هذا الخزين، أو أن يتّم تفهّم القيم

---

(٦) راجع مقالة بعنوان «الحاجة في العمارة» نشرت بعدد ٣ في ١٩٨٦، صفحة ١٤ من مجلة الاغتراب الأدبي حيث عالجت بعض النواحي النظرية لكيفية إساءة الفرد أو المجتمع لفهم الخصائص الحقيقية للحاجة أو كيف يمكن أن يتغيّر إدراك الحاجة و المطلب من مفهوم إلى آخر أثناء عملية الإنتاج و من بعدها.
كذلك في كتابي «مفاهيم و مؤثرات» نشر سنة ١٩٨٦ حيث أشرت إلى مسألة عدم التطابق بين الحاجة الحقيقية، و المطلب المدرك قبل الإنتاج و الذي يؤلّف خطة التنفيذ من جهة، و من ثم المطلب الذي بموجبه يتّم توجيه عمليّة التنفيذ، و أخيراً ذلك المدرك الذي بموجبه يقوّم المتلقي التعامل مع الصنيع بعد إكمال عملية الإنتاج و ظهور الصنيع إلى حيز الوجود.



المتميّزة الكامنة فيه و جدليّة إنتاجيته، و ليس من المحتّم كذلك تحقيق إدخال المعالم التراثية إلى الإنتاج المتزامن، بصيغ متوافقة مع التطوّر الجمالي و المتطلّبات الإنتاجية المعاصرة و غيرها من العوامل الاجتماعية المكوّنة لمقوّمات حضارة مسفسطة. و هذه ظاهرة قد تفاقمت شدتها في عصرنا الحاضر. لذا فإنّ قسطاً كبيراً من التعامل مع الخزين التراثي يجري بطرق و صيغ مبتذلة، فتتكوّن حالة الابتذال.

ثالثاً ـ الضرورة المسفسطة[٧] أو المتوافقة.

و هي الحالة التي تتوافق فيها الإدخالات المستمدة من الخزين التراثي، أو المتأثرة به، في الإنتاج المعاصر، مع المتطلّبات الإنتاجية المتقدّمة. فإذا ما تم مثل هذا الإدخال بأسلوب إبداعي، فإن ترجمة الأفعال الجارية للخزين تكون عندئذٍ حالة الضرورة المسفسطة.

فإذا قبلنا بأنّ الموقف من الخزين التراثي كضرورة تطويرية، إنما يستقر بإحدى الحالات الثلاثة، التي أولاها الإهمال، و الآخران الأفعال، فإنه سيتعيّن علينا عندئذٍ، أن نلمّ بشيء من التفصيل بالناحية الإنتاجية في حالتي الأفعال، المبتذلة و المسفسطة.

في العمارة التحدارية في الماضي أي قبل عهد الماكنة في الإنتاج البنائي، كان التعرّف على القيم الكامنة في الخزين التراثي يتم تدريجياً، و ذلك لأن الإدخال الجديد من القيم، يحصل بموجب تغيير جزئي في التكوين، أي أن التحديد الحاصل في الإنتاج يتحدّد بجزيئات التكوين، و ليس بالتكوين ككلّ، و لذا لا يتعرّف المتلقّي في التكوين الجديد بما هو جديد في أغلب الأجزاء، أي مجموع التكوين ككل، و في كل مرّة يتعرّف فيها إلى شيء جديد، بل إنّ تعرفه للقيم الجديدة ـ في مجتمع لم يزل يمارس

---

(٧) **السفسطة** في الإنجليزيّة Sophistication، و المسفسط في الإنجليزيّة Sophisticated، لهما معنيان متضادان، **أولهما**: متكلف، معقّد، مغالط. و **ثانيهما**: و هو الذي نقصده: مصقول، رفيع الثقافة، ممتع عقلياً، محنّك، متطور.
(المصدر: المورد).



التحدارية بعمد كصيغة إنتاجية ـ ينحصر التعرّض الجديد فقط في ذلك الجزء الذي تم تجديده. فهو إذن، تعرّف يتّصف بالإستمرارية المتدرجة. أي أنه تعرّف مترابط مع الممارسة، و يكون جزءاً من تطوّرها البطيء المتدّرج و المستنفد ذاتياً. في هذه الحالة كان الإدخال عمليّة لا تتعدى كونها امتصاصاً و تشرّباً لمعالم و معرفة جديدة، سواء كان مصدرها تطوّراً ذاتياً محلياً أو حصيلة إيلاجات أجنبية كجزء من مسار الممارسة العامة. تتجلّى هذه الظاهرة في إدخال المعالم النهضوية في إنجلترا، و ذلك في العصر الأليصاباتي، ثم في العصر اليعقوبي الذي أعقبه منذ النصف الثاني للقرن السادس عشر، لغاية الربع الأول من القرن السابع عشر.

لم يكن الإدخال زخماً على الممارسة، كما أنه لم يغرق المعرفة آنذاك. بل قبلت المعالم الجديدة المستوردة من إيطاليا النهضوية من قبل المعمار الإنجليزي يومذاك و تمّ إدخالها إلى ممارسة العمارة الأليصاباتية كتطوير لها و تطلع نحو المفاهيم النهضوية في العمارة و أسلوب المعيشة عامة من جهة أخرى. لكنّه كان يحمل صفة التجديد و بعض السمات الأجنبية المستوردة. على أنّ المعالم الجديدة تم امتصاصها و باتت تكوّن أحد مقومات العمارة الإنجليزية الموافقة مع النهضة الأليصاباتية آنذاك. و استمرت تلك الإدخالات بصيغ أكثر نضجاً و تفهّماً. بعبارة أخرى تمثّلت العمارة الإنجليزية مختلف الإدخالات للمراحل المتعاقبة، و ذلك من معالجتها الخصوصية، المحلية، حتى تبلورت هي ذاتها، في عمارة مسفسطة في العهد الأستيوراتي، وقد تجلّى ذلك التطوّر الذي يحمل السمة الجديدة، لكنه يضم في الوقت عينه الخصوصية الإنجليزيّة، في أعمال أنيكو جونز[٨]

---

(٨) **إنيكو جونز** Inigo Jones (١٥٧٣ ـ ١٦٥٢) إنجليزي المنشأ، معماري و مصمم ديكور مسرحي. كان أول من استورد مبادىء الطراز الكلاسيكي من إيطاليا في زمن كان فيه الطراز القوطي ما يزال سائداً على إنجلترا، و على يده بلغت عمارة عصر النهضة في إنجلترا إلى حالة النضوج. و لقد كان شديد التأثر ببلاديو و يظهر ذلك جلياً في بيت الملكة بغرينج و بيت الاستقبالات في وايتهول. و لقد تأثر المعماريون الإنجليز كثيراً بأعماله فيما بعد و لا سيما سير كرستوفر رن Sir Christopher Wren و كذلك معماريو القرن الثامن عشر.



و ذلك بعد النصف الثاني من القرن السابع عشر.

إلا أن الاستيعاب الناضج و المهذّب لم يكن دائماً، من نصيب التطوّر المعماري في كلّ مكان، فمثلاً، لا تؤلّف العمارة النبطية في البتراء و العمارة «العربية» في الحضر عمارة مهذبة بالمعنى الصحيح و ذلك لأن امتصاصهما للمعالم المعمارية الرومانية لم يكن متوازناً، لا مع التقنية المحلية و لا مع الواقع الحضاري لهاتين الحضارتين، هذا إذا ما قمنا بمقارنة حصائل هاتين العمارتين مع ما تمكنت منه حضارات أخرى في ظروف حضارية مشابهة، خصوصاً باستيعاب الشكل المستورد كما كان في عمارة مدينة «أيفس» اليونانية عند استخدامها معالم و تقنية رومانية، أو العمارة الأليصاباتية بإنجلترا.

ففي البتراء أرهقت العمارة بترصيعات من الأشكال المفنطزة المستمدة من مصادر «إغريقية ـ رومانية» فكانت حصيلة ذلك عمارة مرتبكة الترابط و مكتظّة إلى درجة التنمق و التفيهق.

إذا كان الأمر كذلك، بحيث أدى إدخال و قبول الأشكال الجديدة و المستوردة و المنتقاة من الماضي إلى تغيير اتجاه التطوّر نحو عمارة مفنظزة أيضاً، في حين كان النمو التدرجي البطيء كفيلاً بتأمين استيعاب تقنية و جمالية متدرجتين و متوازنتين، فما بالك مع تطوّر اليوم بعد دخول الماكنة و استحداث نقلة نوعية في الإنتاج، فيها ما فيها، من تراكم المفاهيم الإنتاجية و العلمية و الفنية! و فقد بذلك المجتمع عامة و الممارس خاصة حالة الاستيعاب المتدرّج المتوازن للإدخالات الجديدة، و اعترت موقف الإدخال بذاته نقلة نوعيّة. ففي الماضي كان الإدخال تدريجياً ضمن مكنة الاستيعاب للمهنة، أو الحقل المعني، بحيث يتمّ صهر المعالم الجديدة، سواء كان الصهر جيّداً أو رديئاً، ضمن إطار و أبعاد و تصوّرات مكنة الاستيعاب العامة أو الخاصة. و عليه فإنّ الحصيلة، سواء كانت جيّدة أو رديئة، كوّنت جزءاً من تطوّر متدرّج في الممارسة نفسها، أي ممارسة الفرد ذاته. أما اليوم فإن الممارسة قد غدت مغرقة بإدخالات متعدّدة، و سيّان إن كانت منسجمة أو



متنافرة، مبّسطة أو معقّدة، متقدّمة أو متأخّرة، في العلم و الفن. لقد بلغ الأمر حداً صار فيه الممارس خاصة، و المجتمع عامة يواجه تيارات و تهوّرات متلاحقة حتى فاضت المكنة الاستيعابية للممارسة، بحيث أخذت هذه الممارسة تعمل بتقنية وأشكال لا تتمكّن معها من التعرف على خصائصها، فكيف باستيعابها و توازنها، أو أنّ الممارسة لم تسنح لها فرصة زمنية كافية للتعرّف الصحيح، و ذلك سواء كانت تلك الخصائص تقنية أو جمالية، حتى يمكن للممارسة، بعد هذا التعرّف، من صهر الخصائص، بأسلوب و صيغ متوافقة و مهذّبة.

هكذا انتقلت عملية الإدخال من عملية تدريجية مبسّطة يمكن استيعابها ذاتياً من قبل المجتمع عامة، أو الممارس على الخصوص، كما كان الحال في الماضي، إلى عمليّة تتطلّب أقصى الدقة و غاية الحذر. فقد أضحى الإدخال عملية مربكة فُرضت إكراهاً على الممارس، و على المجتمع من دون أن تتاح لهما الفرصة للتهيؤ لتراكم الجديد على مهل.

أما بالنسبة لي، فلم يكن اعتماد الموقف الأوّل، أي الاستلهام فالصهر و الاستحداث، شيئاً جديداً. كنت منذ بداية الممارسة، بل و حتى قبلها، قد طوّرت لنفسي موقفاً جدلياً من العمارة و قبلت به. و خلاصته أنّ الشكل هو حصيلة عملية التفاعل بين المطلب الاجتماعي من جهة، و بين التقنية من جهة أخرى. و يترتب على هذا المنطق أنّ أي تغيير أو تعديل على أحد القطبين المقرّرين في التفاعل الجدلي للعملية الإنتاجية، و أي تغيّر في أحد المقوّمات لكلا القطبين، سيؤدّي إلى تغيير في الحصيلة للعملية الإنتاجيّة، أي: في الشكل. و عليه فبموجب هذا التسلسل المنطقي، تكون حصيلة الاقتطاف و الاستنساخ فالتقليد حصيلة غير متوافقة مع طبيعة استحداث الشكل الجديد. لهذا فإنّ الشكل المستنسخ بالمحاكاة وفق هذه الصيغة للإنتاج، لا يمكن أن يولّد عمارة جيّدة. بل حتى العمارة التي تولّدها أيدٍ ماهرة لا بد أن تنزلق بالنتيجة، و إن كانت جيدة، في متاهة التنميقية.

الموقف الأول، أي الصهر المستلهم، وإن أخفق في أول الأمر في



استيلاد شكل مهذّب، فإنّه في الوقت نفسه هو المسار الأنجع بالنتيجة في توليد عمارة معاصرة متوافقة مع الخزين التراثي. بينما الموقف الآخر، أي النقل المستنسخ، وإن بدا للوهلة الأولى و كأنّه يعالج مسألة إدخال المعالم التراثية بصيغة واضحة لكنّه في واقع الأمر يتحاشى معالجة المطلب بصيغ جذرية. فلا مفرّ ـ و الحالة هذه ـ من استحداث أشكال جديدة ترجع في استيلادها إلى تفاعل متطلّبات كلا المقررين المستحدثين، و في الوقت عينه يتعيّن أن يضمر الشكل الجديد ذلك الوئام المنشود الذي ينبغي أن يتوافق مع الخزين المحلي من التراث، لكن هذا الموقف، بسبب كونه يسلك مسار استحداث شكل جديد، ينحدر، و هو بأيدٍ ملهوجة، غير محكمة، و غير مؤمنة بمسألة التراث أصلاً، في صيغ التفاعل بين المقررين في العملية الإنتاجية، إلى درك الغروتيسكية بأتعس أشكالها. و هذا هو الذي أخذ يحدث في القطر فعلاً منذ منتصف الستينات، و ما لبث يتفاقم منذ السبعينات حتى الآن.

بينما نجد الموقف الآخر، و بسبب استناده إلى عمليّة استنساخ محض و قبوله لها مساراً له، يعتمد على قيم جماليّة تراثية لا يتعداها، و هي قيم كانت قد قبلت جرّاء ممارسات تضرب جذورها في الماضي السحيق. لكنه مسار لا يصبو إلى استحداث شكل جديد. و بما أنّه لا ينوي مثل هذا الاستحداث. و هكذا فإنه مسار حذر، و لا يتطلّب الإبداع بالضرورة، لذا استشرى فيه التشويه و الابتذال في إنتاج الشكل بدرجة أقلّ حدة بالمقارنة مع الاستشراء الملحوظ في محصّلات الموقف الآخر. لكن المسار، في الوقت عينه، هو مسار مقفل، كأنه في درب مغلق. و هكذا يعجز هذا الموقف عن معالجة المسألة من موقع جدي أو حرّ، إلا إذا قبل التخلي عن الاستنساخ أصلاً، لكنّه إذا ما هجر الاستنساخ و عمل على تطوير الشكل و استحداث الجديد منه، فإنه عندئذٍ يكون قد خسر قاعدته الفكرية، كموقف، أو مبرر وجوده، فيصبح بذلك، أحد ذيول الاتجاه الأول، أو أحد تفرعاته، و لا يلبث أن يجد نفسه، منساقاً من حيث يدري أو لا يدري، إلى قطب الموقف الآخر، أي التحرّر من الحرفية.

هنا، أرى من المفيد أن أوضح مسألة مهمّة في موقفي من الاقتباسية،

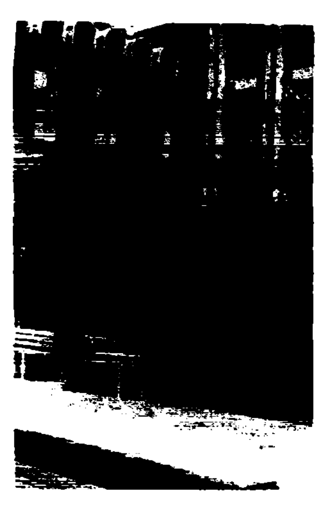


و ذلك في نطاق توليد طرز العمارة، إنني لا أنكر و لا أرفض المزج بين جمالية مرحلتين، أو صنفين في تطوّر العمارة هما «اليدستاتيكيّة» و «الماكناستاتيكيّة». كما أنني لا أعترض على أدخال الجمالية «السبرياستاتيكية» في كلتا المرحلتين المذكورتين، شريطة أن يتمّ إنتاج كلّ عنصر، أو كلّ إدخاله بواسطة استخدام التقنية الخاصة به، و أن يلتزم كل إدخال بمفاهيمه الجمالية التي كانت المقرر الأصل في توليده، و ذلك لضمان جعل الشكل الجديد، الحصيلة، أو التكوين الذي يجمع بين مختلف الطرز و المفاهيم الجمالية، مستوفياً للمستلزمات الضرورية للمقوّمات التقنية عند توليده لكلّ جزء منه. هذا شريطة أن يكون التكوين العام للشكل الذي يجمع الأجزاء يؤمّن الانسجام في ما بين مختلف العناصر ذات الطرز المتنوّعة، سواء كانت هذه الطرز تدخل ضمن صيغ متقاربة، أو مختلفة.

على أنّه إذا أردنا أن نحقق الجمع الجيّد بين أشكال ذات جمالية تعود لمراحل أسلوبية و طرازية مختلفة في الأساس، فإن هذا الجمع ينبغي أن يستند إلى عاملين: **أوّلهما** مهارة المصمّم في استحداث تكوين، تنسجم فيه مختلف الأجزاء ـ و نخصّ هنا بالذات المهارة في ترابط الأجزاء، ككل تكويني بصرف النظر عن محتوى الأجزاء و كيانها ـ، و العامل الآخر هو أن يكون كلّ جزء من أجزاء التكوين جيّداً بحد ذاته و على انفراد. و لا يتمّ هذا في توليد الشكل إلا إذا كان توليد كلّ جزء منه قد جرى وفق المقوّمات التقنيّة و الجماليّة معاً. بعبارة أخرى، يتعيّن أن يعالج كل جزء في التكوين الذي تمّ تجميعه أو مزجه بمهارة تصميمية وإنتاجية، مهارة ترجع إلى الأصل أثناء عملية توليد الشكل الجديد. سواء كان ذلك الجزء معاصراً أو متأثراً بالتراث أو مستنسخاً منه. يتضح من هذا أن الذي رفضته في اتجاه الإقحام إنما هو اقتباس و إدخال معالم تراثية عن طريق استيلاد مبتسر أصلاً، لأنه اعتمد مقوّمات إنتاجية، تختلف جدليتها عن المقوّمات التي ولّدت الشكل التراثي أصلاً. ذلك أنّ التغيير الذي يحلّ بأحد المقرّرين أو بكليهما، يؤدّي إلى تغيير جدلي، لعملية إنتاجية الشكل، أو توليده.

فإذا جرى انتخاب شكل تراثي معيّن، لغرض استنساخه ثمّ تمّ هذا





القوس المستدق الخرساني في جامع الخلفاء، بغداد. د. محمد مكية.

الاستنساخ بواسطة طرق إنتاجية غير متوافقة أو متباينة مع العملية الإنتاجية التي ولّدت الشكل المستنسخ أصلاً، فإنّه بهذا يكون قد فُرض على التسلسل الجدلي للعملية الإنتاجية مسار قسريّ، ذلك لأنّ الشكل قد حُدّد مسبقاً، و لم ينشأ، كحصيلة لعملية إنتاجية. و إذا كانت العمليّة الإنتاجية المختارة، غير متوافقة إذن تصبح هي نفسها، أي العملية الإنتاجيّة، مفروضة على الشكل بالإكراه. أو أنّ الشكل يغدو معوّقاً التسلسل الجدلي في تحويل المادّة الخام من حالة إلى أخرى، فلا مفرّ - و الحالة هذه - من أن تكون الحصيلة الشكل، هي ذاتها مكرهة، و نابية و غير طبيعية.

بما أن التقنية المعاصرة قد انتقلت من الحرفية اليدوية إلى الحرفية المُمَكْنَنة، و بهذا انتقلت المفاهيم الجمالية من «اليدستاتيكية» إلى «الماكناستاتيكية»، فالرجوع إذن إلى الماضي و استنساخ الشكل التراثي باستخدام طرق إنتاجية معاصرة لا بدّ أن تكون حصيلته استيلاداً مبتسراً. أما إذا تم الرجوع في الوقت نفسه إلى الطرق الإنتاجية الأصل فسيكون هذا غير مجدٍ لأسباب اقتصادية و اجتماعية، و إلا لما حصل التطوير أصلاً. هذا باستثناء حالات خاصة، مثل الترميم و الحفاظ على مادة الخزين التراثي نفسه، كما مرّ سابقاً، لأن اقتصادية الإنتاج في هذه الحالة، لها معايير أخرى. إنّ العملية الإنتاجية اليدوية باتت غير مجدية اقتصادياً ككلّ، و بما أن المكننة الإنتاجية لمختلف مراحلها، هي مكنة مترابطة و متسلسلة، فإنّ أي تغيير في هذه المراحل يؤدّي إلى تغيير في صيغة العملية الإنتاجية بنسبة طردية. و بالتالي يترجم هذا التغيير في الصيغة إلى تغيير في الحصيلة، أي



الشكل. لكن الشكل قد حُدّد مسبقاً، لأنه استنساخ، لذا صار أحدهما مفروضاً على الآخر كرهاً، كما بات أحدهما معوّقاً للآخر.

لنأخذ القوس المستدّق الخرساني في جامع الخلفاء. إنّ جمالية القوس المستدقّ التراثي التحداري تقوم أصلاً على تقنية التخلّص من أضعف نقطة في القوس و إلغائها، و هي عماد العقد فاعتماد قوس مستدق كشكل، و استخدام إنشائية الخرسانة المسلحة هو إذن، في هذه الحالة، عملية إكراه، لأنها استنساخ، و لأنّها اعتماد مسبق، لشكل معيّن، من دون الانسياق مع أحكام الضرورة للتوليد الجدلي و الذي يستند إلى الخواص الفيزيائية لمادة الخرسانة المسلّحة. فالقوس في إنشائية الخرسانة لا يتألّف من لبنات، كما هي الحال في إنشائية الطابوق و الحجر، بل إنه يكون منشأً متجانساً، و تميل خواصه الإنشائية إلى الانحنائية في التقوّس، بدلاً من الاستدقاق، لأن عماد العقد فيه لا يتكوّن من لبنة مستقلّة، بل هو جزء متجانس مع الهيكل ككل، و عليه لا يكون نقطة ضعف في القوس، لذا يكون إلغاء عماد العقد لا مبرر له، و من هنا جاء شكل القوس المستدقّ الخرساني في جامع الخلفاء شكلاً مفروضاً بالإكراه على المادة، فهو إذن متفيهق.

إنني لا أرفض استحداث شكل معاصر لقوس مستدقّ باستخدام تقنية الخرسانة المسلحة، بما فيها من خواص إنشائية. لكن الذي أريد أن أعرضه هنا هو: إذا أريد استنساخ معالم من الخزين التراثي فينبغي اعتماد التقنية الأصل و ما تحويه من جماليّة خاصة بها. و هنا تبرز أهمية المهارة التصميمية التي سبق ذكرها، و ضرورة الالتزام بالتسلسل بالانسياقية مع أحكام الضرورة للعملية الإنتاجيّة و التوافق معها و التي تعتمد أصلاً على الخواص الفيزيوكيمائيّة للمادة المسخّرة، أي خواصها الطبيعية. وألا نكون قد تدحرجنا إلى متاهة الإقحامية و الاقتطافية، و انتزعنا الشكل من سياق قيمته الجمالية الأصل، في كلتا حالتيه المعاصرة و التراثية، المتطلعة الرائدة منها، أو الرجوعية.

لكن، ما الذي يمنح صفة الطبيعة للعملية الإنتاجية، أي السياق المتوافق مع جدلية العملية أو يجردها منها؟



ألم تكن العملية الإنتاجية ذاتها، عبارة عن تعامل بين الفرد، الإدراك، و بين المادة؟ ألم تكن عملية تحويل من حالة إلى أخرى، من طين إلى فخّار، من نفط إلى لدائن، من شجرة إلى خشب فأثاث؟ ألا تستمد العملية الإنتاجية موادها في جميع هذه الحالات من الصفات و الخصائص المتأصّلة في الطبيعة أصلاً؟ و مهما كانت صيغة أو نوعية التعامل أو التحويل أو الحالة التي ستنتهي إليها المادة في النتيجة أو تركه فيها، فإنّ الظاهرة لا تتغيّر، ظاهرة كون العملية الإنتاجية هي لا أكثر من تفاعل بين الفرد و المادة لتحقيق تحويل على المادة من حالة إلى أخرى. و تستمر الظاهرة مهما كانت القيمة التي سيمنحها المجتمع إلى المادة المحوّلة أو الظروف الاجتماعية الخاصة، أو العامة، النفعية أو المعنوية، التي تمرّ بها العملية الإنتاجية ذاتها أو تحيط بها أو تؤثّر فيها. فالطبيعة، بهذا المفهوم، هي الطرف الآخر للإدراك في التعامل في جميع الحالات و الظروف الزمنية. إذاً، لماذا الطبيعي؟ أو لماذا خصصنا ضرورة الاستناد إلى الحالة الطبيعية إذا كانت جميع الحالات الإنتاجية ترجع أصلاً إلى الطبيعة ذاتها؟

لا عجب إذا ما دفعنا الفضول إلى التساؤل: ترى إذا كان الشكل هو حصيلة التفاعل الجدلي بين المطلب الاجتماعي من جهة، و بين التقنية من جهة أخرى، و إذا كان هذا التفاعل يمثّل العملية الإنتاجية و يلملمها، و بما أن العملية الإنتاجية كما سلف القول هي عبارة عن تعامل الإنسان مع المادة أثناء تحقيق تحويل لها، فلماذا، إذن، نجد الحصيلة، أي الشكل، تتسامى تارة في نتاجات مبدعة، و تارة أخرى في نتاجات مبتذلة تنحدر إلى قعر الانحطاط؟

للإنسان موقفان من الطبيعة عند تعامله معها. **أولهما**: أنه يقبل بخواص الطبيعة الكيميافيزيائيّة للمادة و يعمل ضمن إطارها، سواء كان هذا الموقف يتّخذ عن وعي أو عن غير وعي. أي أن يكون موقف الإنسان، أو دوره، في تسلسل التحويل الكيميافيزيائي أثناء العملية الإنتاجية عاملاً مساعداً، و محفّزاً، و يكون متوافقاً مع خواص المادة نفسها، و متكيّفاً بقيم جمالية، يرجع أصلها إلى هذا التوافق، كما أنها تستند إليه أصلاً، فيكون عمل مَنْ يتّخذ هذا الموقف عملاً متوافقاً مع الطبيعة. و من هنا الإنتاج الطبيعي.



على أنّه لا بد من الإشارة إلى أنّه لكي يكون الإنتاج طبيعياً، يلزم أن تشمل هذه العلاقة المتوافقة كلا من الخواص الطبيعية للمادة نفسها، و خواص الجهد العضلي للإنسان نفسه. فإذا كان موقف الإنسان أو دوره عكس هذا التوافق أو لا ينسجم معه يبرز الموقف الثاني الذي تغدو فيه العملية الإنتاجية قسرية، مكرهة، و عنها تتكشف الإستطيقيّة المبتذلة و يتجسّم القبح.

إن الإكراه الإنتاجي لا يتوافق مع تسلسل التطوّر الحضاري، لأنّ كينونة الحضارة هي ذاتها تواجد طبيعي و تفاعل معه. أي أنّ الحضارة لا تتواجد بحدّ ذاتها، بل هي تعكس تواجد و تطوّر الإنسان الذي هو ذاته جزء منها، و ذلك من خلال تعامله معها جسداً و إدراكاً. فالإنسان في تعامله مع الطبيعة لا يغيّر أو يعدّل قوانينها، و إنّما يحوّل المادة من حالة إلى حالة أخرى. فإذا كان هذا التحويل متوافقاً مع خواصها، تكون العملية الإنتاجية طبيعية، بقدر نوعية و كمية هذا التوافق. و العكس بالعكس، حين تظهر صفة العملية الإنتاجية المكرهة.

فالعملية الإنتاجية بهذا المعنى هي، إذن، لا أكثر من أداة للتحويل. و عليه يتعيّن أن يكون تسلسل و مراحل الأداة نفسها متوافقة و غير مقحمة. و لا بدّ للفن المهذّب، إذن، من توفّر لازمتين، **أولاهما** عملية إنتاجية طبيعية، و **الثانية** مطلب اجتماعي متطلّع، جزءاً أو كلاً، الأمر الذي يحدّد بدوره القيمة النوعية للإنتاج بنفس الدرجة.

فإذا كان الشكل التقليدي هو حصيلة علاقة تقنيّة معيّنة، مثلاً بين مادة الخشب و المنشار اليدوي، ثم تم استنساخ هذا الشكل باستخدام مقوّم آخر هو المنشار الكهربائي، فسيفقد الشكل التقليدي بهذا أحد مقوّماته الإنتاجية، فيؤلّف إدخال المنشار الكهربائي عندئذٍ، إدخالاً مفروضاً بالإكراه على الشكل، و هذا اكراه هو مصدر ابتذال الفنون المستنسخة التي تتمثل في العمارة الغروتسكية و في العمارة المؤذية.

من جهة أخرى نجد أنّه حتى إذا استخدم المنشار اليدوي في استنساخ الشكل التقليدي فإنّ اليد العاملة التي تستخدمه الآن هي غير اليد التي



استخدمته في الماضي، إذ إن اليد و ما تنطوي عليه من إدراك، تكون قد انتقلت نحو تطلّع آخر، بسبب سنّة التطوّر نفسه. فيغدو الشكل التقليدي عندئذٍ حالة إقحام على الاقتصاد و الإنتاج عامة، و في كلتا ناحيتيه المنفعية و النفسية. إننا بهذا الإقحام نكون قد انتقلنا إلى العمارة المنمّقة و المتفيهقة، أو نكون قد استحدثنا مسبباتها. هنا يكمن مصدر المسار الموصد في عملية الاستنساخ التي يستند إليها الغروتسكي و النمقية على حدّ سواء.

و لكن لماذا تشغيل الشكل التراثي أصلاً، كعامل تحفيز في توليد شكل جديد لغرض إشباع مطلب اجتماعي يصبو إلى تطلّع مستقبلي بصيغة رجوعية؟ بل لماذا الرجوعية نفسها، أي التوق للماضي، لدى المجتمع المعاصر عندما يصبو إلى تطلع مستقبلي؟ بعبارة أخرى، ما هي وظيفة الرجوعية، و علاقتها بالمستقبلية؟

ألم يكن التطلّع المستقبلي في حضارات العصور الغابرة، في بعضها، و في بعض مراحلها، خالياً من اللجوء إلى الرجوعية، في حين كان تطلعاً كفيلاً بتكوين مجتمعات مهذبة، مسفسطة، أولدت فنوناً و عمارة متميزة مسفسطة ذاتها؟ مثال ذلك العمارة اليونانية الكلاسيكية و العمارة القوطيّة في ذروتها، و بعض مراحل العمارة الإسلامية عند عباسيّي بغداد و سامراء و مماليك القاهرة و أمويي الأندلس.

على أن التطلّع المستقبلي في الماضي، لم يكن حصيلة إدراك مسبق، أي أنه لم يقترن بإدراك مسبق للحوادث فيخطّط لها مقدماً، بل كان حصيلة تفاعل متزامن مع متطلّبات الحوادث، و ردود فعلها، و وضع صيغ لمعالجتها.

أما الآن، و منذ الثورة الصناعية فقد المجتمع المحلية، و أصبح إنتاجه مترابطاً دولياً. و فقد كذلك العلاقات الاجتماعية المحلية التي أصبحت هي أيضاً مترابطة دولياً في شتى الميادين، بما في ذلك طرق المعيشة سواء في المسكن أو المأكل أو الملبس، بل و حتى في التسلية. أكثر من هذا، اكتسب الإنتاج قوة دافعة مهيمنة، إذ أخذ زخم المتطلّبات الإنتاجية يهيمن على متطلبات المجتمع الأخرى، ففقد المجتمع بذلك التوازن البيئي الذي كانت



تتمتع به المجتمعات في الماضي، ثمّة نتيجة خطيرة تترتب على هذا. ذلك أنّ المجتمع إذا ما فقد التوازن البيئي، و فقد بالتالي المحلّية، فإنّ الفرد يتعرّض هو أيضاً إلى فقدان التفرّد. لكن التفرد هو أحد الخواص المهمة، بل الرئيسية، التي يتميّز بها إنسان عن إنسان.

فالإنسان هو الحيّ الوحيد الذي يمتلك التاريخ، و البيئة التي يستوطنها، و ينشأ فيها، و يأوي إليها، إنما هو فيها كجزء منها كسائر الأحياء، لكنّه في الوقت نفسه ينفرد عنها لأنّه هو الذي يتعامل معها و يدركها و يطوّرها وينشئها في تفاعل مترابط متسلسل. إنّ الإنسان، أينما وجد، يكوّن الحلقة الأخيرة في سلسلة متلاحقة من تطوير مستمر. إن ماضيه لا يكونه البتّة، و لا هو يكون الماضي، بل هو كائن فقط عندما يكون في حالة تكوين جديد، أي تطوير جديد، و لكلّ تطوير لازمة، ألا و هي التفرّد.

في هذه الحالة يكون الخزين التراثي مصدراً مهماً، أو أحد المصادر، في تنويع البيئة ذاتها، و تطوير حاضرها، و مستقبلها في مسارات متفّردة و متميّزة. من هنا مصدر و أهميّة الرجوعية لأنّها تكوّن موقفاً مهماً يمكن الاستناد إليه، بل يكون عاملاً محفّزاً في الحفاظ على الخصوصية المحلية التي هي بدورها تكون إحدى مقوّمات البيئة المناسبة للتفرد الذاتي العام و الخاص.

عندئذٍ أخذت المحليّة تفقد مقوّمات استمرارها بل حتى وجودها، و ذلك عندما أخذ الإنتاج أولاً، ثم التعليم، و بعده مراكز اللهو، تعبر الحدود المحلّية و تتأثر بالصبغة الدوليّة و تكتسب طابعها منها. بعبارة أخرى، بينما كانت المحلية هي القاعدة العامة التي ينطلق منها الفرد، و لا يخرج عنها، إلا إذا تاق للخصوصيّة، فقد آلت في عصرنا إلى مجرّد بديل ينشده الفرد ليشبع تفرّده، بما فيه من خصوصية.

و بمفهوم آخر، باتت المحلّية حالة اجتماعية متخلّفة و مصدر اختناق للتفرّد. أما التخلص منها، أو من اختناقاتها فمسألة وقت إلى أن تعمّ الدوليّة و تكتسح المحليّات كافة، و عندئذٍ يتحرّر المجتمع من التخلّف المقترن بالمحلّية. هكذا تبدو المسألة للكثيرين من المفكّرين و القادة السياسيّين



المعاصرين. لقد فقدت المحلّية كيانها المادي، و ذلك بفقدانها الإنتاج المحلي، و بالتالي العلاقات الاجتماعية المحلّية، و لكنها أخذت تكتسب مكانة أخرى معاصرة. ذلك أن الفرد أخذ يتشوّق إليها، منفرداً و كمجموعات، بوعي مدرك باعتبار أنّ المحلّية هي النقيض للدولية أو للإنتاج الكبير، و باعتبارها بمثابة مأوى يأتي إليه الفرد ليتفاعل فيتّجه نحو التفرّد.

لقد أثقلت المحلّية في العصر الحاضر بصفات مرحلية طارئة كالعقائدية و القومية و السلفية الساذجة، و ذلك كموقف واعٍ من قبل بعض الأشخاص، أو الفئات، أو حتى الحركات السياسية. إلا أن المحلية كانت في الماضي أصلاً، حصناً منيعاً للعقائد المحلّية وللقوميّة المحلّية، و لذا يتم الرجوع إليها، كلما ابتغت حركة فكرية، أو عقائدية سنداً معنوياً يستقى من الماضي، و ذلك إذا اشتبكت مثل هاتين الحركتين مع فكر أو عقيدة وافدين من خارجهما، أو إذا أرادتا تلطيف حدة تطلّعهما نحو مستقبل غامض غير واضح المعالم. على أنه ينبغي لنا ألا نقيّد مفهومنا للمحلية بهذا المنظار الضيّق، إذ إنّ المحلّية في عصرنا قد تغيّر موقعها في توازن التطوّر. فبينما كان الفرد يجد التنويع في الخروج و الانحراف عن تفاضل و تحديدات قولبة المحلّية، فإنه صار الآن معرّضاً لسيل توحيدي دولي كاسح و هو يئن تحت ضرباته الاقتصادية و فيض إدخالاته التعليمية المتراكمة بتصاعد مذهل، و ذلك بعد أن فقد هو تماسه، عموماً، مع الإنتاج، و طاف في متاهات السوق الحرة. و هكذا بدت لها المحلية، و هي تحمل في ثناياها دوراً آخر، ألا و هو إيواء التفرّد و إيواء انتعاشه. فالتفرّد ليس عملية تلقائية عند الفرد، بل هو عملية ذاتية و متبادلة و مترابطة مع البيئة، فإذا لم تهيأ الفرص الكفيلة بنموه فإنّ التفرد عند الفرد و الخصوصية عند المجتمع يبقى كلاهما وليداً ناشئاً غير متطوّر، بل قد يصاب بالضمور، فلا يتمكّن المجتمع أن يكون لوناً أو سمة يتصّف بها، أو يلجأ إليها. فالخصوصية المحلّية هي أحد المقوّمات الرئيسية في نشوء التفرّد، إن لم تكن لازمة، لكي يمتلك الإنسان ناصية إنسانيته.

إنّ إدراك الفرد لضرورة التفرد الذاتي و العمل على نحوه عن طريق الإدراك العام ـ أي المجتمع ـ هو أحد السبل الرئيسية الفعّالة لتطوّر و تهذيب و



تكامل التشخص الفردي، و بالتالي خصوصية المجتمع، و ذلك لأنهما متبادلان في نموهما. و هكذا تأخذ المحلّية في عصرنا موقعاً مهمّاً، لأنها أصبحت ضرورة في نشوء التنويع الذي يؤلّف لازمة للنمو المتكامل للفرد و المجتمع.

و إذا أردنا إنساناً مهذباً و مصقولاً و مؤهلاً لكي نقيم على أكتافه المجتمع المستقبلي، يتعيّن تهيئة الظروف الكفيلة بنشأة النفس الذاتية - أي إفساح الفرص المناسبة لتأمين تطوّر التفرد.

فالمحلية و تراكمها الحضاري أي الخزين التراثي، قد آلت إلى الزوال، و هي غير قابلة للاسترجاع، ذلك لأنّها حصيلة التفاعل الجدلي بين تقنية استندت إلى ظروف بيئية مصغّرة و محدّدة و بين المطلب الاجتماعي لتلك البيئة - فانفردت و تنوّعت مكيّفة بمقوّمات تلك البيئة الجغرافية والاجتماعية المصغّرة في مجتمع معيّن بالذات، لذا فإنّها حين وجدت فإنّما وجدت متنوّعة تنوّع العقيدة و صيغ المعيشة. إنها حالة زائلة. فإن أردنا الرجعة إليها بتحفيز في إدراك متعمّد، أو إن أردنا الركون إليها و التأثر بها، و ذلك عند إنتاج فن من الفنون أو عمارة تراثية متأثّرة بالخزين الذاتي، فإنّ الحصيلة للعملية الإنتاجية قد تكون مشابهة للأصل، سواء كانت العمليّة الإنتاجيّة حقيقية، أو كانت ترمي إلى الاستنساخ، أو الصهر، أو الاقتطاف، أو أي موقف آخر. لكنّها لا يمكن أن تكون متطابقة مع الأصل و ذلك لسببين: **أولّهما** التغيير الحاصل بالتقنية، و **الثاني** التغيير الحاصل في المطلب الاجتماعي، بما في ذلك الناحيتان العاطفية و الروحانية.

إن الخزين التراثي لا يمكن إعادة استحداثه في الحاضر. و من هنا مصدر أهميته، باعتباره يمثّل الموجود المادي الفريد. و بالتالي أهمّية التفاعل معه لتكون الحصيلة بدورها هي كذلك فريدة، فتكون لوناً و طعماً و نكهة لها صلة بخلفية الإنسان منذ نشوئه.

فالخزين التراثي بهذا المفهوم إذن، هو أحد البدائل لمقدّمات العمارة المعاصرة و المستقبلية و ذلك عند استحداث عمارة و فن متنوّعَين.

شارع طه - حزيران ١٩٨١



الفصل الرابع و العشرون

الكلاسيكيّة والأسبر

ثمة مفارقة، بين الناحية المهنية للعمارة، و بين الفنون التشكيليّة الأخرى، كالرسم و النحت و السيراميك و الصياغة و ما أشبه. فالفنان عند ممارسته هذه الفنون يتمتّع بحرّية أوسع نسبياً من الحرّية التي يتمتّع بها المعمار في ممارسة العمارة سواء في اختيار الموضوع الفني - أي محتوى الصنيع و شكله - أو في توقيت الإنتاج. وبمثل هذه الحرية النسبية يصبح الفنان أكثر تمكّناً من التوفيق بين مزاجه الشخصي، و متطلّبات الممارسة. في حين أنّ المعمار يجد نفسه في ممارسة العمارة مقيّداً، بل مكيّفاً، إلى حدّ كبير في توقيت العمل المهني المكلّف به و مواعيده، ناهيك عن نوعيته.

من جهة أخرى، قد يكون العمل الذي يكلّف به المعمار غير متوافق مع خبراته الشخصية السابقة، الأمر الذي يتطلّب التعرّف على ممارسات جديدة. قد يخلو مثل هذا التعريف، إلا نادراً، من عثرات في التصميم و ثغرات في الأداء، و ذلك من جراء نقصان الخبرة السابقة في هذا المضمار. هكذا يغدو المعمار معرّضاً لممارسات لا يؤمن بصحتها، و لا يقتنع بجدواها، فيكون بذلك قد أذعن لممارسة لا تنسجم مع طموحه المهني، أو يكون قد قبل لنفسه موقعاً مهنيّاً لم يكن ليقبل به سلفه المعمار و الحرفي.

ثمة عوامل كثيرة بلا ريب، من شأنها إحداث التباين، في نتاجات المعمار الممارس الجيّد، بحيث يكون نتاج نفس هذا المعمار الواحد



متغايراً. و الحالة المنوّه عنها هي إحدى مسببات هذا التباين.

يتجلّى ذلك إذا نظرنا نظرة ثاقبة إلى عصرين من عصور الممارسة المعمارية في بلادنا. ذلك أنّنا نجد الممارسة في العصر السالف على صورة ممارسة حرفيّة مسترخية، و مرتبطة بصاحب عمل ذي علاقة وئام مع المعمار، و ذي ألفة مع المهن اجتماعياً، و ربما حتى عائلياً. في حين أننا نجد الممارسة في عصرنا قد تحوّلَت إلى علاقة مهنيّة جافة، و ربما متوترة بحيث لا يرتبط المعمار الممارس برب العمل، إلا بورقة العقد ذات القطبين: القطب المهني المتمثّل بالمعمار، و القطب المصلحي المتمثّل بالمتعاقد، وهو في أغلب الأحيان، موظّف حكومة يكاد يخلو من أيّ تطلع فني جمالي. فتحوّلت العلاقة بين الإثنين، التي كانت في الماضي أليفة دافئة متفهّمة، إلى علاقة جامدة تحكمها عقود هندسية تفصيلية تحدد مسبقاً المحتوى و طرق و مواعيد عملية التصميم، بصورة تكاد تكون آلية، عقود لا تشير للعمل المعماري بمثابة كونه عملاً فنياً يتطلّب التأمل والإبداع، بل و يتطلب النزوة، لكنها عقود تفترض أنّ العمل المعماري ما هو إلا عمل مهني خالٍ من كل المتطلبات الجوهرية، بحيث صار يتعيّن على المعمار أنْ يمارس بموجب عقد تجاري صرف، كما لو أنه محض بيع و شراء، و تطوّر الأمر بالتدريج حتى تجاوز الحدود المعقولة و المقبولة، إذ أمسى التقويم للنتاج المعماري لا يجري بالضرورة وفق ما في النتاج من إبداع و صدق في التعبير، بل وفق معايير قد تدهورت إلى حدود تكتفي بمجرّد تحديد النوعية المتوسّطة، شريطة أن يتمّ الإنتاج بموجب ضوابط تؤمِّن للطرفين في التعاقد ما يبغيان من الصفقة، إذ تحفظ للمعمار مسؤوليته الاجتماعية تجاه نقابته المهنية، و تحفظ لرب العمل مقامه في تنظيم موقعه الطبقي/ الغيئي. و هكذا غدا التقويم السليم للنتاج المعماري لا يتمّ إلا باعتماد معايير تجارية حددتها شروط التعاقد سلفاً مبيّنة موضوع الإلتزام و المسؤولية التعاقدية التي تتضمّن مواعيد الأداء، و كمّيته و ما أشبه.

إنّ المعمار و الفنان قد فقدا كلاهما العلاقة المتبادلة بين الزبون و الحرفي التي تنطوي على وئام حرفي عندما كان النتاج هو حصيل مشاركة



الزبون مشاركة مباشرة. فالزبون في العصر السالف، كان متعرّفاً على فنون طبقته، أو مرتبته الاجتماعية، ملمّاً بها، متذوقاً لها، إن لم يكن هو بذاته منتجاً لأحد تلك الفنون. و لذا كان للزبون إسهام ما، أثناء عملية الإنتاج، أو في تفاصيل مراحلها. أما في عصرنا فقد صار الفن سلعة. إذ أضحى الفنان يقدّم إنتاجه لفئة أو طبقة لا تماس له معها، أثناء عملية توليد النتاج الفني، الإبداعي، بل غدت علاقته معها علاقة تجارية.

وبذا أخذ موقعه الاجتماعي المهني يتحدّد بالسعر الذي يمنح لنتاجه بعد عملية الإنتاج. إنّ هذه العلاقة الجديدة في نطاق الفن عامة، قد أفقدت الفنان من جهة، إسهام المتلقّي في النتاج الفني، لكنها من جهة أخرى، قد حررت الفنان من قيود التعاقد التجاري الذي يحدد النتاج مسبقاً، كما هو الحال في العقود المعمارية. لهذا فإننا قد صرنا في حال نجد الفنان وقد أصبح عمله سوقياً لا يرتبط بزبون معيّن، إنما ينحصر ارتباطه المهني بالقيمة الشرائية لنتاجه، و هي القيمة التي تحددها فئته أو طبقته، بينما نجد المعمار من جهة أخرى في الحال الذي آلت إليه الأمور، و قد فقد الشيئين معاً: فممارسته لا تنتج سلعة يمثل عرضها في السوق موقفاً «حراً»، كما خسر في الوقت نفسه، الوئام في العمل الحرفي. وإذا بالمعمار قد وجد نفسه بالنتيجة مقيداً في مجتمع يرفض أواصر الحرفة الحميمة، و يحجب عنه حرية انتقال السلعة، بل أمسى المعمار الممارس مقيّداً بعقود لا تنظّم سوى العلاقة التجارية، و لا تعير أي اهتمام للناحية الفنية الإبداعية.

كان هذا هو تحليلي لوضع الممارسة آنذاك، و بعبارة أخرى، إني لم أجد تفسيراً آخر للوضع المعماري كما كنت أتعرّض له. إني وجدت العمل، قل أو كثر، لا يراعي مزاج المعمار كفرد. إن هذه النظرة للممارسة أملت عليّ أن أكون إنتقائياً، فأعير اهتماماً بالغاً لبعض المشاريع، و أهمل بعضها الآخر إهمالاً كلياً، أو أهمل بعض مراحلها. و هكذا كنت أنا، أو المكتب، ينتدب غيري من العاملين فيه لتصميم المشاريع التي كنت لا أرغب في الإسهام بتصميمها أو تطويرها.



اختلج كل هذا في باطني من دون أن يكون العاملون معي على دراية واضحة بتنقلي من مناخ إلى مناخ، أو من دون أن يدركوا أنني قد مللت أو وهنت أو أهملت. لكن الصورة جلية الوضوح بالنسبة لي. كنت أتنقل بين الموقفين، بل أتوقّف أحياناً بينهما متلكئاً، متباطئاً، فأضمهما معاً بين جناحي، فأجمع في التصميم الواحد العاطفتين معاً: التصادفية النشطة الصاخبة و الأخرى المستكنة.

لكن هل كانت سمة موقفي نحو التكوين المعماري هي سمة الإثارة الذاتية، و ما تنطوي عليه من إفراط و تحدٍ، أم هي نقيضها سمة التحفظ و ما تنطوي عليه من هجوع و استكانة؟ و هل أن ظهور السمة الأولى هو حصيلة ردود فعل، لمؤثّرات و محفّزات خارجية؟ لم يكن هذا الأمر ليشغل بالي، فقد كنت أتجول و أعي الإدراك تارة، و أنساب مرهف الحس تارة أخرى، بين هذا الموقف و ذاك و ما أن يدب بي السأم من أحدهما أو تهن مَكِنَتِي التصميمية حتى ألوذ بالآخر. و هكذا كنت أعمل فترة من الزمن بتوق شديد في حقل معيّن، إلى أن يصيبني الملل فيه، فأفرّ إلى حقل غيره، متسلّلاً إلى الملاذ الآخر، من دون ندم أو تبكيت، إذ كان لي في كل حقل مَنْ أركن إليه. ففي الكلاسيكية هناك، «بلاديو» المسكِّن للروع، و في الرومانتيكية هناك «بيرنيزي» المثير للمخيلة و المفاعل للجيشان.

«بلاديو» دماغ منظِّم يشبع الوظيفة المنفعية، و يخطِّط لها، و يضع لها الأنظمة، و لكنه في الوقت عينه مفكر نظري، فقد وضع معايير للنسب و معايير للتماثل و غيرهما من سنن التكوين، و كلها تعتمد على الرياضيات، و تستند إلى اكتشافاته الخاصة في العمارة الرومانية التي اعتمدها و طوّر مفاهيمها. «بلاديو» حضري حتى في الريف. و موقفه عقلاني و إنساني دائماً، و لا تحكم التكوين لديه جمالية مستمدة من الطبيعة، بل جمالية اعتمدت الكلاسيكية الرومانية. عمارة «بلاديو» جلال و فخامة و سفسطة. ليس هناك ما هو أنبل من الأرستقراطية الحضرية في عمارة «بلاديو» الريفية. ففي عمارته هناك يتجانس الحضر مع الريف فيتعانقان. إنها أرستقراطية باذخة، فارهة، في الريف، و لكنها لا تتعالى و لا تثير الكراهية، بل إنها



تتسامى بهجوعها فيه، حتى كأنها تلفّ الريح بين أجنحتها المنبسطة.

من هنا كنت أثب إلى بيرنيزي لا أدري لماذا، و بدون هاجس سابق، و بلا تخطيط أو مبّرر مفهوم. بيرنيزي تارة كهف عميق لا نهاية له مليء بمتاهات مظلمة حيناً، و مشعة أحياناً، و هو تارة أخرى عباب تتلاطم فيه العناصر و الأشكال الفنطزية: جسور، حبال، أعمدة، لكن الجسور تائهة و الحبال لا سبب لها و الأعمدة غير وظيفية، مقنطرات و قناطل تندفع هنا، و تتعثر هناك، في فضاء مشعّ و مظلم معاً، مفرح و كئيب معاً، مثير و محفّز على الدوام، بيرنيزي جنينة مترامية و متشعبة لكنها مكتظّة اكتظاظاً لا مجال للحركة فيها، فهي تزدحم بمنحوتات رومانية و مصرية، حيوانية و بشرية، و بتحف أثرية سالمة و مهشمة، عاديّات جديدة و قديمة.

بيرنزي خيال يتدفق، فيفيض خارج الصورة نفسها. و فيه تخمد العقلانية بل تثبت، و لكن يظهر من بين طياتها فكر مسفسط من طينة من نوع آخر.

بيرنزي مفكّر و آثاري دؤوب مثابر، ناشر و مؤلف دقيق، و قد غلبه خياله على أمره، ذلك الخيال الذي لا يشبعه شيء، و لا تحده حدود.

لا، لم يكن التنقل يشغل بالي، أو يقلقه. كنت أتجوّل بين موقف و آخر باطمئنان، و حينما كنت أسأم من أحد الموقفين أو أحس بالوهن يدب في مَكِنَتي التصميمية حتى تكاد تستنفد في خانة ما، فإني عندئذٍ أفزع، بلا تردد إلى الخانة الأخرى، لأنني كنت قد تركت في الخانة التي هجرتها بعض الأثر الذي قد أرجع إليه، و لأن استمراري فيها بات مضجراً، لذا أتطلع في الخانة الأخرى إلى تعرف جديد و تجربة مثيرة. و لكم كانت التجربة مثيرة في غالب الأحيان حتى لو كان الأسلوب هادئاً و الموقف يهيمن عليه الهجوع.

عندما أكملت التصوّر العام لتصميم عمارة وزارة البلديات، أو بالأحرى، عندما أنجزت برج الوزارة المتكوّن من كتل لا تعد، تتفاعل في ما بينها لتكوّن صرحاً شامخاً، وجدت نفسي أتوق إلى علاقة مع التكوين من نوع آخر، أتوق إلى شيء من الهجوع، لذا أدخلت إيقاعاً واضحاً محدداً



تسلسلياً على الغلاف الخارجي لجناح الوزير. و قد تم ذلك عن طريق إدخال أطواق متسلسلة بارتفاع و باع و تعميد موحّد، و قد أسند هذا الإدخال، باستحداث فرز واضح، يتوّج واجهات الغلاف الداخلي، و يكوّن الدرابزين للغلاف نفسه.

لكن هذه الصرحية ريفية قروية. إنها قلعة في ريف، و ليست بقصر في مدينة. إنها دير في متاهة و ليست سراياً حضرياً. على أنّ هذا الموقف الرومانتيكي نحو التكوين قد أعقبه موقف آخر هو رديف له، و مناقض له معاً. و جاء ذلك في تصميم بناية المجمع العلمي العراقي، فقد غلب على التكوين هنا التماثل إلى حد كبير.

تم إبراز المدخل في الواجهة الشمالية الشرقية بواسطة استحداث مظلة خرسانية تقع أمامه، مرتفعة، أدخلت كأنها «بورتيكو» ذات أضلاع مستقيمة و زوايا قائمة. و إلى الجنوب من المدخل، يأتي إيقاع متسلسل من عقود تبرز و تجلس على عواميد، هي نفسها في قرع مستمر، و أن العقود و العواميد تؤكّد وجود المدخل، و تبرزانه في التكوين العام لتكوين كتلة المبنى. يضاف إلى هذا التأكيد تأكيد آخر، و هو الفتحة الواضحة في نتوء درابزين المقنطل، حيث يتقنطل الدرابزين، و يحيط بجميع الواجهات، و لكنّه ينقطع كلياً فوق المدخل، و هكذا يأخذ المدخل بهذا القطع موقعاً تكوينياً متميّزاً.

أما الواجهة الشماليّة الغربيّة فإنها لم تأتِ متماثلة فحسب، بل قد اعتمدت عناصر هادئة تمّ إنزالها بتسلسل إيقاعي، و يتوسّطها بروز مستطيل مقنطل، هو بدوره يتكوّن من أضلاع مستقيمة، قائمة الزوايا، مستطيل مقنطل لا يجلس متناظراً، و لا يبرز متماثلاً فحسب، بل هناك في كلا جانبيه فتحات مستطيلة متماثلة. و يؤكّد هذا التماثل، انقطاع متماثل بدوره في مقنطلات السطح، و بباعات متساوية. و هذا التوازن يؤكد إتزان التكوين و إستكانته. إن هذه الإستكانة ذاتها، التي قد تكون نسبيّةً، هي حصيلة موقف كلاسيكي.

في تصميم بناية المجمع العلمي العراقي، لم يقف التناظر و التماثل عند حدود التكوين الخارجي و الواجهات. فقد كنت باشرت يومذاك،



بالعمل على صهر بعض معالم التزيين و النقوش الهندسية التي يجدها المرء في التزيين الداخلي للبيوت البغدادية القديمة خاصة، و في العمارة الإسلامية عامة. لذا سرى التناظر و التماثل في مجال النجارة العقارية لهذا التصميم. فسقف القاعة قد قسم إلى تسع خانات بواسطة جسور خشبية تمتد بكامل الباع العرضي للقاعة. و كلّ خانة تحتوي على أشكال هندسية من مادة الخشب، أولجت في السطح الخشبي الممتد بين الجسور التي تكوّن الخانات.

تتكوّن خانة السقف الوسطية من تكوين يستند بالأساس إلى نجمة تتكوّن من ثلاثة عناصر، كلّ عنصر منها هو بذاته نجمة ثلاثية الأضلاع. و تمتد في كلا الطرفين خطوط عديدة موازية، تكون مسطّحات بارزة متماثلة ترافقها كذلك مسطحات تتكون من مجاميع من المسامير الخشبية مصفوفة بانتظام، منها مسامير مستطيلة، و منها مربّعة، كلّ هذه السطوح تترابط بتكوين متوازن و متماثل. و من هذه الخانة الوسطية ينتقل التكوين إلى الخانتين التاليتين يميناً و يساراً. و هنا تنتقل النجمة في التكوين لتصبح نجمتين، هما أصغر حجماً، و أقلّ شأناً، كذلك تولج السطوح البارزة بعلّاقات أكثر تماثلاً في الوسط. و عندما ننتقل إلى الخانة الثالثة نجد التماثل و قد أصبح متكاملاً و النجوم قد ابتعدت لتكوّن مع النجمتين الأولى و الثانية خطين يمتدان حتى الخانة الرابعة و الأخيرة. فيكوّن الخطان مثلثاً من النجوم المثلثة، لكن لهذا المثلث نجمة قد تضخّمت، و تعقّدت مرة أخرى، و ذلك تعمداً لتوقف حركة الخط المتولّد من النجوم الصغيرة في الخانات السابقة، و هكذا يكون المثلث ساكناً، و يتمّ التماثل الكلّي في التكوين، ليس باستحداث مثلّثين من النجوم فقط، بل بإيقاف الحركة عن طريق النجمة الكبيرة الواقعة خارج المثلّث لكلا الطرفين.

لئن كان الموقف هنا متأثراً بالبلاديوية فإنّ الموقف ذاته متأثر في الوقت عينه بالنقوش الإسلامية التي تعتمد على التناظر و التوازن في تكويناتها. بل إنه موقف يعكس التنقل من موقع إلى موقع، عند النفور من الرومانتيكية و لو لوهلة.



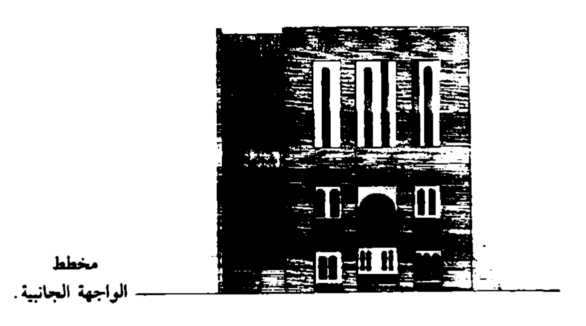
إنّ من يمرّ بخان مرجان أو المدرسة المستنصرية أو بيوت بغداد التقليدية يجد في الغالب جدرانها الطابوقية الخارجية بسيطة، خالية من الزخرفة، عدا فتحة المدخل التي تكون عادة عنصراً مهماً في التكوين. لكن ما أن يدخل المرء هذه الأبنية و البيوت حتى يتعرض لانتقال ممتع و سارّ أكثر مما هو مفاجئ. لا شك أن الانتقال مفاجئ بمعّنى من المعاني، لأنّ خارج البناء لا ينبئ، أو بالأحرى لا يدل على ما في داخله، خصوصاً و أن الفرق الشاسع بين الاثنين إنما تحدده النوعية لا الكمية فقط. لكن عنصر المفاجأة سرعان ما يخفت بل يتلاشى، لأنّ عامل المتعة يكون له الدور الأهمّ و الأجدى في ذهن المشاهد فتطغى المتعة و تسود.

كان تصميم فرع مصرف الرافدين في الصالحية، من أوائل التكوينات التي جرت فيه محاولة ترجمة الألواح المرتدّة و الأسابر. كان الطابق العلوي (أي الثالث) في الدراسة الأولى عند التقديم الأول متأثراً إلى حد كبير بالبلاديوية. و لكن في التقديم التالي، عندما أعيد التصميم بسبب التغيير في المتطلبات و توسيعها، فقد استند التكوين على تقسيم الواجهات إلى خانات شاقولية تتطابق مع الهيكل الكونكريتي الإنشائي، إنما غلّف الهيكل بقشرة طابوقية لتحويل التكوين إلى علاقات بين المساحات الصلدة و الفارغة، أي تحويل التكوين إلى ألواح ثمّ ملؤها بعناصر مترابطة. و ما هذا إلا ترجمة لما

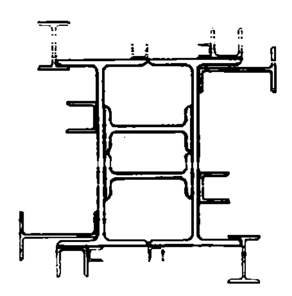


مصرف الرافدين، فرع الصالحية، بغداد، ١٩٧٠. مخطط الواجهة الأمامية.





مخطط
الواجهة الجانبية.



مخطّط تفصيلي للعامود الحديدي.

هو موجود في العمارة التقليدية من ألواح و من أسبر، فالذي ينظّم العلاقات بين الخانات، إنما هو هيكل من عواميد و أسقف أفقية أنزلت في التكوين بموجب باعات لا تصادفية، بل تستند على أبعاد واضحة، مصدرها المستدل الأمر، الذي يجعل تكوين الهيكل متناظراً في الواجهات الجانبية تارة، و غير متماثل في الواجهة الأمامية تارة أخرىٰ. لكنه في كلتا الحالتين تكوين مستكين. و لكن جاءت الترجمة هنا ذات ألواح من مادة الخزف الفيروزي اللون، و لكل خانة تكوينها الخاص: مستطيل مع فراغ مستطيل، مستطيل مع طاق في وسطه مع فراغين في الجانبين، أو نفس المستطيل مع فراغ في جانب واحد؛ مستطيل مع فراغين و يتوسّطهما مستطيل ثالث مع طاق ـ هذا التنوع قد ملأ الطابق العلوي بأسره. أما في الطابق الأسفل، فهناك تنويع من نوع آخر. هنا تتكاثر الأطواق، كبيرة و صغيرة، منفردة أو بمجموعات متسلسلة. و المستطيل في هذا الطابق صار أفقياً أكثر منه شاقولياً فحسب، بل



يتجمّع فيملأ الخانات بازدواج من الألواح الخزفية الفيروزية التي هي ذاتها متنوّعة. إذاً، هذا الجدار الملتف حول الكتلة الداخلية هو هيكل صلد كلاسيكي، طابوقي، يخلو من التلوّن. لكن فراغاته، أي خاناته، رصعت ألواحه المرتدة بتصادفية ملونة و رصف الخزف الفيروزي بتنويع دالته المستدل، و المستدل هو المنظم له. فعندما تتفاعل تصادفية خانة، مع تصادفية خانة أخرى، فإنها تتفاعل ضمن إطار و هيكل رسمانيين و كأنما قد عمّت العقلانية على التكوين. فالتكوين التصادفي يتحدّد و يقع ضمن إطار عقلاني. بعبارة أخرى، إن العقلانية هنا لا تخمد التصادفية، بل الأمر هو تعقيل للرونقية. على أن هذه الرومانتيكية في الترصيع قد نقلت إلى الداخل. إذ كان لا بدّ من استحداث عمودين حديديين لحمل أثقال المنشأ، و ذلك في وسط القاعة في الطابق الأسفل. لم أقبل أن يبقيا مجرد عمودين حديديين لا يحملان غير المنفعة. و بعد أن أكمل المهندس آرتين عمله، عملت أنا عليهما إذ لصقت فوقهما جزيئات من مقاطع حديدية لا إنشائية، لا منفعية، بل جاء إنزال كل جزء تصادفياً بحيث يحول العمودين ككتل تكوينية فينقلهما من مرتبة المنفعة المحض، إلى مقام اللعب، و غنج اللاإنشائية.

في تصميم لمسابقة البنك الوطني ـ أبو ظبي، نجد المخطط الأفقي غير متماثل، و يتكوّن من ارتدادات في جميع الطوابق السفلى و العليا، ارتدادات تصادفية في خانات الهيكل الإنشائي. لكن هذا التنويع ينتقل إلى كتلة التكوين فيضفي على التكوين نفسه، سمة شاقولية، إذ يشمخ ارتداد الخانة إلى أعلى المنشأ، أو يعلو بروز الخانة فيكون خطاً أو لوحة مستقيمة محدداً خط البناء الأعلى؛ و الارتداد منه ما يرتفع إلى ثلاث طوابق فقط.

فارتدادت الألواح إذن، قليلاً أو كثيراً، و شموخ لوحة، أو لوحتين، كل ذلك يؤدي إلى تنويع تصادفي في صعود و نزول للألواح و الخطوط، لكنه تنويع ليس عشوائياً. ذلك إن هذا التنويع يستند إلى قاعدة مستطيلة ذات أضلاع هندسية، فالارتداد و البروز ليسا سوى قطع من كتلة نحتية متكوّنة من شكل هندسي أسطواني مستطيل الشكل، قائم، شامخ، ضخم، أبيض، قطعت منه أجزاء، هي نفسها أشكال هندسية منتظمة؛ كما لو أن شكلاً هندسياً منتظماً، قد



أجريت عليه عملية قطع لتكوين الشكل، لا عملية إضافية. هناك عناصر أخرى منظّمة للشكل تتمثل بالفتحات الجانبية و الشاقولية المتكررة و الملازمة للخانات و التي تبرز الشكل اللوحي والهندسي للكتلة. فالتكوين هنا إذن لم يكتف بتصادفية الارتداد و البروز للألواح المرتفعة و المنخفضة و هي مرتبة بشكل هندسي منتظم، بل أخضعت الألواح لتنويع آخر يتمثل باستحداث فتحات فيها، شاقولية، تشق الألواح شقاً، و تعترضها، و تُتَوّج أحياناً بطاق مرتفع أو منخفض، بل أكثر من هذا فإنّ الأطواق تبرز و تتحول إلى شرفات منفردة، أو مزدوجة، أو ثلاثية التركيب، و لو لم تظهر هذه الشرفات بارزة، لهيمن بعض السأم على تلك الفتحات المعترضة المتنوّعة.

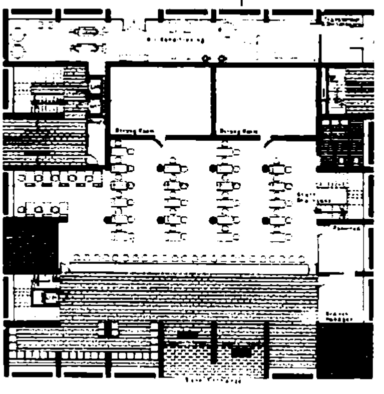
على أنّ هذه الرومانتيكية المتنوعة التصادفية ليست حرة فجميع خانات الهيكل ذات وحدة قياس موحدة، جميع الفتحات بين الألواح و الأعمدة الإنشائية موحدة في قياساتها، أفقياً و شاقولياً، بل إن هذه المقاسات و مساحات الألواح قد نظمت و ارتبطت بمقاس المستدل، فتلاحمت بتكوين شاقولي رسماني. فالفتحات في الألواح، التي تواقعت في علاقات تصادفية حيث تكوّن فراغاتها قوى ثقل في التكوين، قد تناظرت بتوازن جلي مستكين. و هكذا تؤول تصادفية التكوين و رومانتيكيته إلى كلاسيكية رسمانية، لكنها وليدة تنويع رومانتيكي.

يرجع أصل الكتلة إلى شكل هندسي مستكين، بيد أن هذا الشكل قد شقت فيه فتحات تأخذ بالاسوداد المتدرج بسبب الظل المتماوج فيها، بل و المختبئ في رحابها، و تترصع ألواح التكوين بشرفات، كأنّها أحجار كريمة. في برج مركز البرق و البريد و الهاتف، كان لا بد من استحداث هيكل إنشائي، ليستوعب مختلف الوظائف. كان هذا موقفاً واضحاً و سهل المنال، إذ لا يتطلب الأمر أكثر من استخدام هيكل إنشائي مناسب و مليء بأحياز تشبع مختلف الوظائف. و تنظيم علاقات الأحياز يستند إلى نوعية الوظائف. إذاً، فالالتزام بالإنشائية، بما فيها من وضوح، في هذه الحالة أو الحالات التصميمية المشابهة في المنشآت الوظيفية النفعية، كان في الغالب أمراً مفروغاً منه، ضمن إطار مفاهيم العمارة المعاصرة. لكنّني رفضت هذا الالتزام، لأنني



رفضت الالتزام بالإنشائية أصلاً، آنذاك و ذلك اليوم.

إنّ الجمالية التي تولّدت عبر العصور، كحصيلة المتطلّبات الإنشائية العملية، تلك الجمالية التي تنقلت من خلال مختلف الطرز المعمارية، لها أحكامها و سننها. و الجمالية لا تتعايش بالضرورة و دائماً، مع متطلّبات القوى و الثبات و الرسوخ و الإستقرار، بمقتضى قوانين الطبيعة المحض، كالجاذبية و التماسك والإيروديناميّة، وغيرها، و ذلك في توازن المنشأ و ثباته، ضد العوامل و العوارض الطبيعية/الزمنية. بعبارة أخرى لا تتطابق بالضرورة سنن و أحكام الطبيعة الموضوعية المحض مع سنن و أحكام الجمالية كما لا تستنفد بالضرورة أحكام الطبيعة و قوانينها المكتشفة، و ذلك كمعرفة في عملية البناء، و بالنتيجة جماليته. أي لا يسير الاثنان، أحكام و قوانين الطبيعة من جهة، و الجمالية من جهة أخرى، و بالضرورة، في خطين متزامنين، متوافقين، متساويين، ذلك أن الجاذبية مثلاً، هي إحدى ظواهر الطبيعة، في حين أن الجمالية، هي إدراك الإنسان لهذه الظواهر و أحكامها، ثم إضافته إليها من عندياته في حالته اللعوب وفي موقف، ليس بالضرورة موضوعياً و منفعياً. و من هنا صيرورة الناحية اللاإنشائية في الإنشائية. و أقصد بالإنشائية هنا: ذلك الموقف الذي تتطابق فيه المعرفة بأحكام الطبيعة مع أحكام و سنن ممارسة البناء.

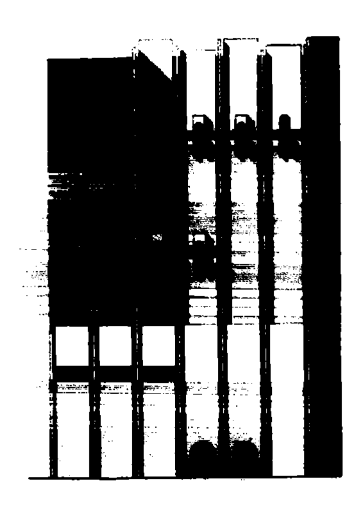


بنك أبو ظبي الوطني، أبو ظبي، ١٩٧٠.

لذا فإنّ نتاج ممارسة، من موقف لا إنشائي، قد تؤثر في مشاعرنا من دون أن تكون هناك بالضرورة، حالة تفاهم كامل و حقيقي لإنشائية المنشأ المعني.

كانت العمارة القوطيّة تتصف بالديناميكيّة الإنشائية، كسمة عامة لها، في حين أنّ العمارة الإغريقية تتصف غالباً، بالإستاتيكيّة الإنشائية المستكنة،

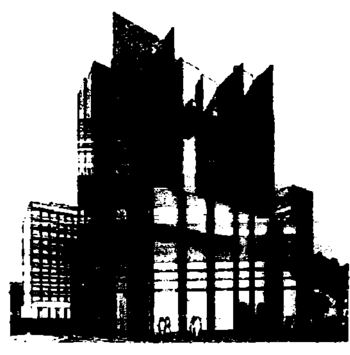


مخطّط الواجهات المختلفة.

فيمكن الاستنتاج إذن، أنّ العمارة القوطيّة تكنّ التعقيد الإنشائي في حين أنّ العمارة الإغريقية تكنّ التصوّر و التعقيد للتنظيم الهندسي، أي النسبة و التناسب. و لكن في كلتا العمارتين لم تستحدث لا الإنشائية و لا التنظيم الهندسي، من دون خيال فياض و جلي في التصوّر الجمالي و العمل من أجله، كمطلب بحد ذاته. بعبارة أخرى لم تكن عندهما الإنشائية، أو التنظيمية في البناء صامتة. ففي كلاهما تنطوي العمارة على جمالية لا إنشائية، إذ يرجع أصل شكلها العام عند الإغريق إلى إنشائية خشبيّة، جرى عليها الصقل و التهذيب و التطوير، حتى تبلور المعبد الإغريقي، فغدا كتلة نحتيّة حجرية. فكيف تبرّر هذا التحويل من استخدام الخشب، إلى استخدام الحجر، مع الحفاظ إلى حدٍّ كبير على الشكل الخشبي الأصلي؟ ثم كيف يمكن لنا أن نبرّر تشامخ العماد، أي الرماح العمادية اللصيقة بجدران العمارة القوطيّة؟ فهذه العناصر تعمل على الإيحاء بالرفعة و التسامي نحو السماء، فهي ترتفع و كأنّها تتدافع بالمناكب في ما بينها عسى أن يكسب بعضها موقع السبق على غيره في الارتفاع. أليس هذا يناقض عقلانية الإنشائية؟ فقوى الانسياب في الإنشائية تجري انحداراً نحو الأرض بموجب فعل الجاذبية. لقد





مخطط منظور المبنى من الشارع.



ابتعد المعلّم البنائي في الأدوار الأخيرة، من طراز العمارة القوطيّة عن عقلانية الإنشائية، باستحداثه المتدلي و بلاطات العقد المروحي، و باستحداث هذه العناصر، أو هذه المعالم، انتقل هذا الطراز إلى طراز يكن إستاتيكيّة لا إنشائية، أي جمالية مقصودة، جمالية هادفة بعبارة أخرى تلك الإستاتيكيّة التي تتولّد نتيجة تطوّر في الشكل، بحيث يصبح الشكل ذاته و تطوّره هما المقصودان على نحو واعٍ، إذ يغدو الشكل بذاته أحد المكوّنات المهمّة و المقصودة في التوليد الجدلي للشكل.

و لكن هذا التنويع لا يقف عند الهيكل، ولا يقتصر عليه، بل ينتقل إلى الخانات التي تكمن ضمن ترابيع الهيكل ـ إذ هناك تنويع من نوع آخر، يتجانس مع الأول و يكمله. فالخانة لا تحدّد بترابيع الهيكل الإنشائية، ولا تقتصر على طابق واحد، و لا تتحدد به، بل ترتفع، تارة إلى أعلى البناء، و تارة إلى نصف ارتفاع البناء، و في كلتا الحالتين تتتوّج الخانة بطاق يصعد بكامل ارتفاعها.

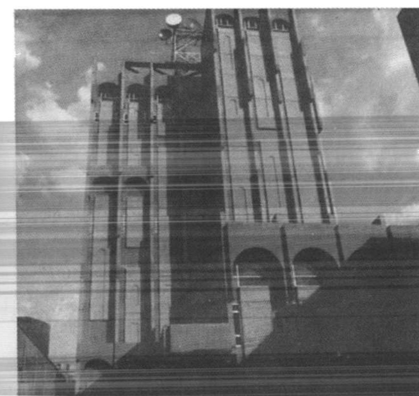
فالألواح داخل الخانات ترتفع و تتقطع تصادفياً، و بهذا التقطيع التصادفي، فإنها تعمل على تضليل مقاس هيكل البناء، فالتقطيع هو بامتداد اللوحة تارة، و لارتفاع خانتين أو طابقين، ثم يستمر تصادفياً لثلاثة أخرى، فأربعة من دون وجود منظوم واضح يرتب هذا التقطيع و يعيّن مواقعه، أو

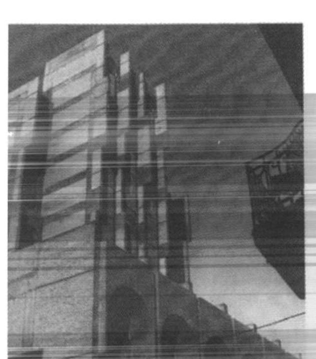


مبنى وزارة المواصلات، مركز البرق و البريد و الهاتف، بغداد، ١٩٧١.
مخطط الواجهة لاحظ استخدام هيكل إنشائي مليء بأحياز تشبع مختلف الوظائف.

علاقاته بعضها ببعض سوى التصادفية ذاتها. لكن هذا التنويع وما يكشف من تضليل، يجري ضمن هيكل واضح الأضلاع و الملامح. إذاً، فهذه تصادفية منظّمة، و متحكّم بها.

ثمة انتقال واضح من هذه التصادفية، إلى تصادفية أخرى مستكنة وكلاسيكية، و ذلك في بناية فرع مصرف الرافدين في المنصور، و لم يكن هذا الانتقال حادثاً طارئاً، بل إنّ الموقف بات عندي حالة مستمرة. و بنظرة عابرة سريعة إلى البناية نجد أن التنويع و التصادفية فيها قد أضفيا على





التكوين سمة الإستكانة. و يمتد ذلك حتى إلى تفاصيل العناصر. فالتنويع إنما يهيمن على التصور بكامله. إنّ المخطط عبارة عن جدران متعددة ممتدة ـ فالتكوين يعتمد أصلاً على هذا التصوّر ـ و هذه الجدران تمتد لتكون خانات غير متساوية الباع. و هي كذلك تقطع فتولّد أحيازاً، كبيرة و صغيرة، تتنوع حسب المتطلبات الوظيفية. ففي الطابق الأرضي يمتد التقطيع، و يكاد يجعل من الجدران الممتدة أشبه شيء بالأعمدة. و لعلها تقرأ هكذا من الداخل، و لكنها بعد التأمل لا بدّ أن تقرأ مرة أخرى، كما هي جدراناً متوازية متقطعة، ممتدة، إذ إنها تمتد إلى الخارج و تبرز هكذا بوضوح جلي. فالامتداد متنوع في الداخل و الخارج. لذا فإنها تولد أحيازاً سالبة في الخارج ـ أي أنّها أحياز ليست مقصودة بذاتها، لغرض تقوم به، و ما وجودها إلا لتوضيح امتداد الجدران ليس إلا. إنّ هذا التوضيح يتوافق مع الإنشائية، لأن الجدران في النهاية تكوّن الهيكل الإنشائي، الهيكل الذي جاء ليحدد التكوين العام لكتلة المنشأ، و كذلك ليحدد في الوقت نفسه، التكوين الجزئي للمنشأ، أي أبعاد الخانات الكامنة بين الجدران الممتدة، و بهذا تحتضن الجدران الألواح بين امتداداتها.

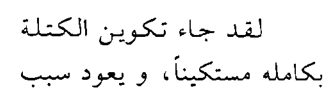
لقد قسُمت اللوحة إلى قسمين: القسم الأسفل منهما أبيض، و يحتوي



على شباك وسطي ذي طاق مستدير، و يُصعَّد هذا الشباك و ينزل حسب متطلّبات وظيفية، و يتوّج هذا القسم الأسفل طاق آخر، يتكوّن من فتحة ضيقة و يمتد قطره بكامل باع الخانة الإنشائية، إذ إنه يحدد ارتفاع الخانة بفتحته التي تشكل طاقاً مستديراً، ينخفض شاقولياً و يحيط بالخانتين و يحددهما. و هكذا تقرأ هذه الخانة كأنها طاق مستدير ذو ساقين رفيعين، يرتفعان و يتوّجان و يحدّدان هذا القسم بكامله.

فوق اللوحة السفلى توجد لوحة أخرى خرسانية، ترتفع و تكون جدران الطوابق العليا و حواجز سطوحها. و سمة هذه الألواح رسمانية هادئة تشيع في تكوينها. إنما اقتصر التنويع على الحد الأدنى، فلم يشمل سوى ارتفاع أو بروز حواجز السطوح، إذ إنها ترتفع في الخانات ذات الباع الضيق، و تنخفض في الخانات ذات الباعات الواسعة. و أضيف إلى هذا هنا حيّز في سطح الكونكريت الذي منه تتكون الفواصل المعتادة في عملية صب الكونكريت، لكنه رُتب هنا بأشكال مستطيلة، الواحدة فوق الأخرى، بأبعاد متنوعة.

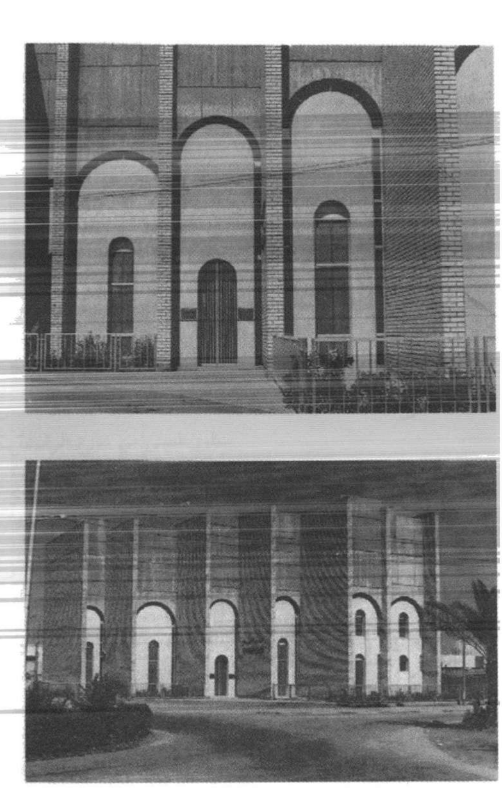
مصرف الرافدين المنصور ـ بغداد ١٩٦٩
مخطط الطابق الأرضي لاحظ امتداد الجدران لتكوين خانات غير متساوية الباع.

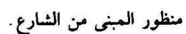


لقد جاء تكوين الكتلة بكامله مستكيناً، و يعود سبب ذلك إلى تنظيم رسماني سائد فيه، إذ إن بروز ارتفاعات حواجز السطح، و تقطيع ألواح مسطّحات الكونكريت، و ارتفاع، أو علاقة القسمين اللذين يكونان الخانة و أبعاد باعات الخانات، كل هذه قد نظمت علاقاتها بواسطة المستدل، و هكذا تماسك التكوين و كون كتلة كلاسيكية، إنما قد زينت ببعض التنويع التصادفي المرتب.



لكنني كنت في الوقت عينه، قد كلّفت بتصميم نصب للعمال، ليزيّن المشروع نفسه، و يقام في وسطه. كنت أجهل سبب التكليف. كما أنّ الإدارة نفسها، لم تكن واضحة في تحديد وظيفة النصب. إن مشروع الإسكان ذاته، قد أجّل أو أهمل، أو ألغي، لكن تحقيق النصب أصبح هو المسألة الجوهرية. و هكذا بدا أنّ موقف الإدارة من النصب، إنما يمثّل جلياً، موقف السلطة في اللامبالاة نحو المجتمع، فإنشاء النصب لم يكن سوى مظهر فارغ.

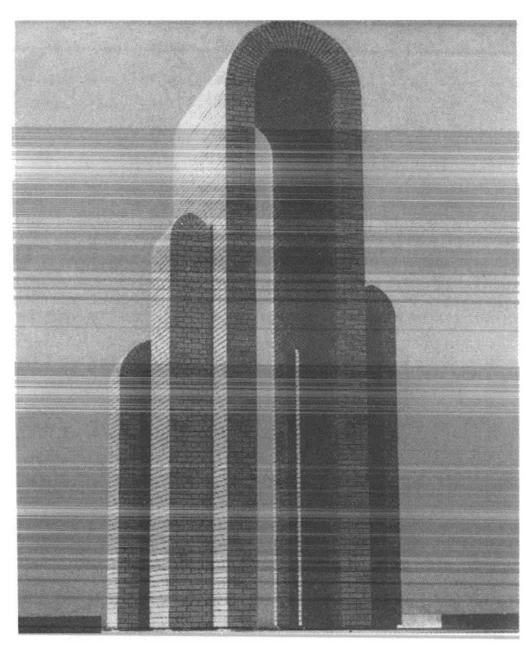



منظور المبنى من الشارع.

إن للنصب أحكام العمر، و من هنا الإنشائية المحكمة، و الرمزية، و وضوح التعبير، و الرسالة، و لمقيم النصب أحكام كذلك: الإيمان بالقضية و بالرسالة. و دور المصمّم إنما ينحصر إلى حد كبير بترجمة الرسالة، و الهدف بالمعنى المتسامي.

لكن هذا النصب يخلو من الرسالة و التطلع لمعنى. إنه لا يتعدى أن يكون تبجّحاً لغرض التشبث بكرسي الوظيفة ليس إلا. لذا رفضت هنا مفهوم النصبية من الأساس. رفضت الرمزية والإنشائية المحكمة. و حتى المقاس





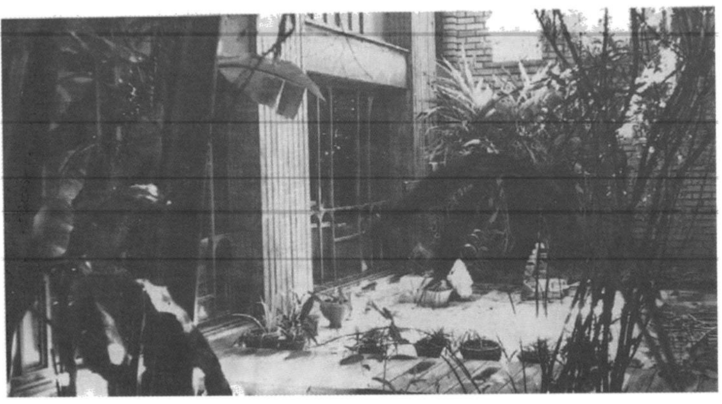
الصرحي، مما ينبغي أن ينطوي عليها نصب أصيل. فجاء التكوين عبارة عن طاق نصف دائري، غير مستند إنشائياً، كذلك انتخبت الطابوق كمادة إنشائية لأنها قصيرة الأبعاد، قليلة الإدامة نسبياً. و هكذا أخذت أخطط باتجاه اللاتذكارية، لأنّ المنشأ أمسى معرّضاً للزوال العاجل. لقد نقلت الفكرة، أو المطلب، من نصب تذكاري للعمال، إلى قوس متنوع زائل. كان القوس بذاته قوساً كنت قد صهرته في تصميمات مختلفة أخرى، تارة في تكوينات كلاسيكية مستكنة، و طوراً أدخلته في تفاعلات تصادفية رومانتيكية و رونقية. أما في هذه الحالة، فإنّ الأمر مختلف. كنت في الماضي اسكج على الوريقات و تطلّعي يتعدّى الرسم و يطمح إلى التنفيذ، ثم يؤول الاسكج إلى زوال، لأنه ليس أكثر من واسطة لفكرة، فينتفي بالتحقيق الفعلي. أما في هذا النصب فقد انقلب الاسكج عندي إلى شيء هو الذي أريد له الدوام، حتى أضحت الخطوط التي على الورق هي الأصل. مردّ ذلك إنني لم أستطع أن أتواءم مع صاحب النصب و لا مع مطلبه، أو تطلّعه، أو نواياه الدنيوية،



الوظيفية. لذا انتقل النصب في ذهني إلى نصب للقوس بذاته، فشغفت به حباً، و صرت في أشد التوق إليه، في فترة التنفيذ، و على أشد ما تكون الحماسة لإنجازه. لكن لغرض معين في نفسي: هو أن أصوّره. فما أن كمل حتى صوّرته. لقد كنت أعلم أن حبيبات الندى، و قطرات المطر التي ستتراكم فوق تاج القوس، و بين الطابوق ستتجمد أحياناً أثناء الليل و ستعمل على فلق القوس وفلع التيجان الكبيرة والصغيرة فيهرم النصب، و ينهدم ويتحوّل إلى أنقاض من طابوق تالف عتيق، إلى كومة فقدت شكلها الهندسي يقصدها الأطفال كمقر للهو و اللعب لوقت طويل، فوقت الطفل طويل، و منه ستكسب الكومة دهر العمر و مسيرة العتق. هذا نصب قد خطط زواله قبل الرقود في المهد، منذ نطفة الفكرة الأولى. لم أزر النصب بعد التصوير، لأنني كنت أعلم أن الذي سأراه بعد حين، سيكون قد أتلفه المطر و الغبار و الأطفال، فتحوّل إلى خربة دارسة، هذا ما كنت أتوقّعه، بل هذه هي صورة الواقع التي كنت أبغيها. أما الصورة الأخرى، الفكرة في تمامها، فإنني قد صوّرت النصب تصويراً فوتوغرافياً حيث يظهر في تمام كماله و جماله.

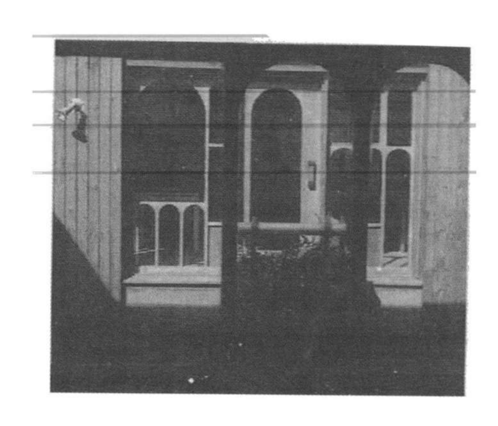






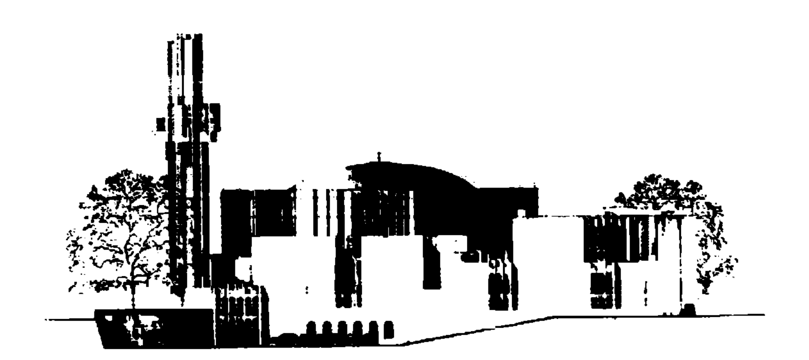
المكتب الاستشاري العراقي، بغداد ١٩٦٥. منظور عام من الحديقة الداخلية.



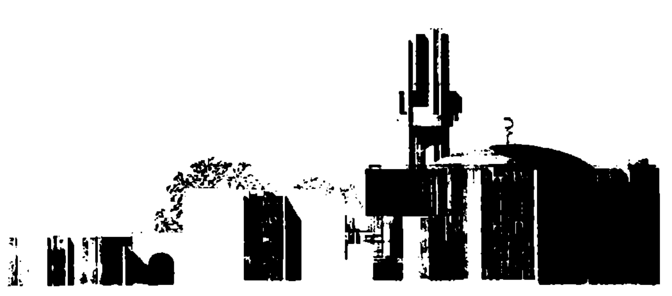


نصب في مدينة عمان، الأردن، ١٩٦٦.
ساهم النحات محمد غني حكمت في تصميم هذا النصب.





تصميم جامع لندن.



منظور خارجي للمبنى، قاعة الاجتماعات.

الفصل الخامس و العشرون

الأخيضر و هدريان

زرت ذات جمعة، في منتصف الستينات، قصر الأخيضر فشعرت في تلك الزيارة، أنني أشاهد شيئاً لم أشاهد مثيلاً له من قبل. فقد هزني ذلك القصر، بشكل لم يهزّني مشهد قبله. فلما عدت إلى بغداد قمت بزيادة المدرسة المستنصرية و القصر العباسي و خان مرجان، لكن الذي كان يطغى عليّ أثناء تلك الزيارات، هو شعوري بنشوة الأخيضر التي ظلت معي، حتى صرت أنظر إلى المدرسة المستنصرية و القصر العباسي بمنظار آخر. فلقد تغيّرت الرؤية عندي، منذ زيارة الجمعة تلك، حتى أخذت بغداد تبدو لي قرية كبيرة، في حين غدت المستنصرية تبدو لي مدرسة حضرية. و دار في خلدي عندئذٍ، خاطر يقول إنْ في بلادنا عمارتين، الأولى قروية، و الأخرى حضرية، و أنّ عمارة العراق إنما هي عمارتان: عمارة القصور و المدارس الحضرية، و عمارة الأزقة و بيوتها.

في خلال تلك الفترة صادف أن كلّفتني مديرية المباني العامة بتهيئة التصاميم، لمعهد تدريب ذوي المهن الصحية. و عندها قررت أن يكون هذا المعهد قصراً، و ليس بيتاً.

يحيط بقصر الأخيضر جدار شامخ أنزلت عليه أبراج مستديرة متتالية، هذا الأسلوب هو كذلك أسلوب الجدار المحيط بالجامع الكبير في سامراء. و في كلتا الحالتين أو بالأحرى، في كلا التكوينين، تكوّن الأبراج أكتافاً ناتئة، تبرز من الجدار، و تولّد إيقاعاً يكشف عن كتلوية الجدار. و تتجلى





سور قصر الأخيضر، العراق.

هذه الرؤية، تارة عندما تمتد الظلال جنب الأكتاف، و تارة عندما تسكن، حين ترتفع الشمس، فيستكين الجدار و تخبو الأكتاف تحت أشعة الشمس العمودية. لكن إيقاع الأكتاف لا يخفت طويلاً، بل سرعان ما ينفعل تارة أخرى، عند هبوط المساء، فتمتد الظلال ثانية، متناغمة مع السطوح المستديرة للأبراج. و هكذا فإنّ الصفة التي تستأثر بالتكوين هي صفة الأكتاف المستديرة.

أما الإيقاع الذي أدخلته على التكوين في تصميم المعهد فإنه، و إن جاء حصيلة الأكتاف المستديرة، لكنه إيقاع تصادفي و ينبض من الأكتاف نفسها. إنه إيقاع سريع و متتال، و يكتظ به الجدار حتى يضيق به. لهذا فقد الإيقاع ـ عمداً ـ الكثير من ذبذبته الإيقاعية، فالإيقاع يتطلّب التكرار المنتظم و الجلي. و لهذا السبب أيضاً، أصبح جدار المعهد صلداً، محملاً، و ثقيلاً. إنه صلد ينبض بالشعاع المنعكس من الرؤوس البارزة للأكتاف المستديرة. لكن بعض الأكتاف التي تحت الرؤوس تغطيها الظلال و ما يشيع فيها من أمت[1]، تغطيها كلها أو تغطي جزءاً منها، و ذلك حسب مقدار بروزها من



(١) **الأمت**: (ظل من الفرق، فارق دقيق لا يكاد يُدرك (في اللون أو المعنى إلخ) ـ المورد) في الفرنسية nuance، و هي مستعارة في اللغة الإنكليزية.





الجدار نفسه. فالكتف الواحد إذا برز أكثر من الكتف المجاور له فإنه يظلّله، أما الأكتاف الأخرى و أجزاء من الأكتاف الأولى فتشع بانعكاس أشعة الشمس. إن ظلال الأكتاف الواسعة الاستدارة، تحجب الشعيرات الشاقولية ـ و هي الأكتاف الصغيرة ـ لكن هذه الشعيرات تشع عليها انعكاسات، من أكتاف مجاورة، فتضفي عليها سمة الظل المشعّ. هذا الغناء في الظلال و التظليل و الشعاع و الشعاع المظلل، و ما فيها كلّها من أمت، إنما تتناغم كلّها في تنويع غني، هو حصيلة تنويع في أحجام الأكتاف، و تصادفية توزيعها.

لكن كلا التنويع و التصادفية قد سبقهما إدراك تصميمي واضح. فالموقف التصميمي قد حوّل التصادفية إلى نوعيتين متداخلتين: **أولاهما** تصادفية في أحجام و أبعاد و ظلال الأكتاف، و الأخرى تصادفية في تنويع باعات توقيع الأكتاف، أي تنويع الأحياز بين نتوءات استدارات الأكتاف. و هكذا تحوّل التكوين بهذا التنويع المركب من نحتية لا رياضية إلى نحتية سليقية. فالتكوين العام للواجهة لا تحدده علاقات رياضية، و ذلك بسبب التصادفية، و لكنه تكوين ربط بتسلسل رياضي سليقي، لأن الأكتاف ذاتها و الباعات التي بينها قد حددت جميعاً بمقاس المستدل[٢]. وهكذا حددت أنواعها بطقوم، و تكرّرت بإيقاع سليقي، كما تتكرر نتوءاتها كذلك، بأبعاد



---

(٢) **المستدل** المدال، في الإنكليزية module. وهو نسبة قياسية تستند إلى جذر معين اختير لهذا الغرض. مثلاً اختار المعمار الإغريقي جذر خمسة. و تستعمل هذه النسبة





مستمدة من المستدل، و لكن جاء اختيارها حصيلة موقف سليقي، فتحوّلت السليقية نفسها، إلى علاقات تصادفية مسلسلة مستمدة من المستدلّ، أي أنها علاقات تصادفية، لكنها ترتبط بتنظيم رياضي مستدلي. هذا إضافة إلى ظهور الشبابيك في ما بين الأكتاف، الذي يؤكّد لنا ناحية أخرى، و هي أن وراء هذا الجدار الذي ينبض شعاعاً، أو أمت ظلال يسكن من يعمل و يتعايش من الناس، من هم بدورهم ينبضون بالحياة، وقد جاءت الشبابيك لتؤكّد مقاسهم أي مقاس الإنسان العامل الحي. على أن استمرارية إيقاع الأكتاف، و تصادفيتها، و تشامخها و تنويعها فيما بينها و من ثم ترابطها، و تناغمها مع فتحات الشبابيك التي تظهر حركة و حياة العاملين قد حولت الوظيفية النفعية إلى نحت متسام. و بذا يتحوّل التكوين، من ذلك التكوين المنفعي إلى

القياسية لتنسق مختلف أبعاد البناء. و لذا أضفى هذا المدال ترابطاً نغمياً، لمختلف قياسات و أبعاد الشكل الهندسي في العمارة الإغريقية. و قد استُخدم من قبل في كثير من الطرز المعمارية في الماضي ـ المصريين القدامى، البابليين، المسلمين، النهضويين وغيرهم. تقدم المعمار كوربوزيه في منتصف هذا القرن و أخضع المدال إلى مقاس يرجع إلى أبعاد قياسية مفترضة لجسم الإنسان. و قد نعته بـmodular و ترجمته بالمدلر.

أقدمت في أوائل الستينات، و استخدمتُ المدلر في أعمالي، بهدف تنسيق و تناغم مقاسات عناصر البناء. و من ثَمّ أضفتُ إليه تنظيماً موندريانياً. و بهذا استحدثت صيغة أخرى للعدال أسميتُه المستدلّ، أي المدلر الذي كنت أستدلّ به على تناغم قياسات العناصر.





النحتي ـ للتأمل، للرؤية، للتمتع. هذا إذا أردنا من العمارة التعاطف، و إذا أمكننا أن نتغاضى عن المنفعية، أو أن ننساها لحين.

إن الظلال و ما يتراوح عليها من أمت متعاقب، إنما تنبض و تتنوع، و لكن ليس في كلّ مكان و كل موقع. فتارة تتسلسل الأكتاف بمجموعات، و لكنها تارة أخرى، تتوقف حتى يظهر بعد ذلك الإيقاع المتتالي السريع النبض، جدار منبسط السطح، صامتاً و هادئاً.

إن نبض الإشعاع و الظل وأمت الظل لا ينحصر في عنصر واحد، أو في مجموعة من العناصر، بل لقد أضفى ذلك روحاً على التكوين يتميّز بها، فالجسد ينبض ظلالاً متنوعة، إذ إن الظل يتنوع في كل موسم و في كل يوم، بل يتنوع من ساعة إلى ساعة، و حتى خلال انسياب الدقائق، بل حتى بعد خفوت أشعة الشمس و زوالها، فالنبض يستمر في الحيوية، و يضيف جديداً إلى التكوين النحتي الذي جاء ليكمل و يؤكد حركة الإنسان داخل المنشأ، و هكذا يتحول جسم المنشأ من كتلة نحتية تؤوي نشاطاً بشرياً لا غير، إلى كتلة نحتية تعمل بتوافق، و تؤكد النشاط البشري و حيويته الإنسانية. بل لقد جاءت هذه التكوينات النحتية من أجل هذا النشاط بالذات، و لكي تتواءم معه.

لكن النشاط التعليمي و الفكري يتطلب، في فترات معيّنة، و في بعض الأحيان، التأمل و العزلة و الاسترخاء. و التأمل يستتبع التسكع التأملي. و لذا شطرت مختلف الفعاليات في المعهد، إلى قسمين، و ذلك باستحداث جدارين شامخين يمتدان على كامل عرض التكوين، و يكونان عن طريق الفراغ الحاصل بينهما حيزاً، يمتد كذلك على كامل العرض. هنا في هذا الحيز يلتقي الأساتذة فيما بينهم، و التلاميذ في ما بينهم، المعلِّم والمتعلِّم معاً، و ذلك للتداول و المناقشة التأملية و الاسترخاء و العزلة، تلك العزلة التي يتطلبها التأمل، في بعض الأحايين تلك العزلة لا مفر منها في بعض مراحل الإبداع.



إنّ كل واحد من هذين الجدارين هو جدار هدرياني. كان هدريان إمبراطوراً عظيماً، شجّع الفنون بأسلوبه الخاص، و أصلح القوانين، و فرض النظام و الانضباط الذاتي في الإدارة، و كان أميراً متميزاً، طاغية غيوراً في الوقت عينه، و كان في سفر دائم، عندما أصبح إمبراطوراً، و قد استمر في السفر و أحبّه حتى استقر، فلما استكان كان ذلك في ڤيلا صمّمها هو بنفسه، و شيّدها في ضاحية تيفولي قرب روما.

و هذه الڤيلا هي، بفخامتها و روعتها، أشبه بمدينة صغيرة، و قد ضمّت حمامات و مسارح و أحواضاً للسباحة و مكتبات و ثكنات و أجنحة سكنية متعددة للامبراطور و لمختلف مراتب الحاشية، اليوم يجد الزائر الأبنية منتشرة على تباعد، في الحدائق و المتنزهات، مؤلِّفةً مجموعات و يشمخ بين هذه الخرائب جدار ممتد طويل، قال لنا الدليل أثناء تجوالنا في إحدى زياراتنا إلى الڤيلا بأنّ هدريان شيّد هذا الجدار ليتسكع بجانبه للتأمل و الاسترخاء. فسميته آنذاك جدار هدريان للتأمل و التسكع. على أن هدريان لم يكن أميراً في الأدب و الشعر و العمارة و الرياضة فحسب، بل كان أكثر من هذا، على ما وصفه الكاتب المسيحي ترتوليان إذ قال عنه إنه:

«المستكشف لكل شيء يثير الاهتمام». إذاً، فهذا الجدار، هو ليس كالجدران، بل هو الجدار الذي كان يماشيه هدريان في تجواله التأملي الاستكشافي للشيء المشوّق المجهول.

قلت في نفسي: إن النشاط العملي و الفكري في المعهد، لا شك يتطلب التوقف، بين حين، و آخر، للتأمل و لهضم و استيعاب مراحل الإبداع السابقة، و ذلك للتهيؤ لإبداع لاحق. إن هذين الجدارين الممتدين في المعهد، صلدان لا تتخللهما فتحات و ليس فيهما شبابيك و أبواب. إن كل واحد منهما خالٍ من الشوائب، هادئ مستقر، ساكن، شامخ و ثقيل. و لا يوجد في كلا الجدارين، أو في الحيّز الممتد بينهما، ما يدل على المقاس، سوى عريشتي كرم و قد غرستا في بداية الحيّز الوسطي في كلا الجانبين. هنا تحت هاتين العريشتين يجلس التلميذ محتمياً فيتأمل و



يسترخي، و ربما يغضب ويثور، و قد يرهف تارة بعاطفة الحب للشيء الجميل مهما كان ـ قطعة منحوتة، وردة، كتفاً إنشائياً، بيت شعر، لوناً في مجهر.

عندما قدمت تصميم «معهد التدريب لذوي المهن الصحية» إلى مديرية المباني أعجب به عدد من المعماريين العاملين فيها، أو هذا ما روي لي آنذاك، لكن مدير الدائرة المسؤول رفضه قائلاً: إن التصميم ليس عمارة، و بحجة أن التكوين لا يمثل عمارة بموجب المفاهيم المقبولة.

و ربما لهذا السبب، و لغيره من الأسباب الأخرى، تأخّر تنفيذ فكرة إنشاء بناية للمعهد، ثم تأجل المشروع فألغي.

كان مدير الدائرة آنذاك هو الدكتور نعمان الجليلي. فلما سمعت بنبأ الرفض كتبت إلى جيمس أكِرْمَن الذي كان أستاذ الفنون الجميلة في جامعة هارفرد حيث حصل الجليل على شهادته في العمارة، و أرفقت برسالتي تصاوير المشروع، و خاطبت أكِرْمَن متسائلاً عن السبب الذي حدا بنعمان أن يعتقد أن التصميم أو مفاهيمه التكوينية لا تكون عمارة، و ما الذي يا ترى قد جعل نعمان ينظر إلى العمارة عامة بمثل هذه النظرة أو المفهوم؟ أجابني أكِرْمَن يقول إن المشروع متميّز و أنه هو شخصياً، يتمنى أن تتاح له فرصة التنفيذ، و أضاف يفيد ما معناه أنّ أساليب التعلّم عندهم ليست كفيلة دائماً، بأن تؤدي إلى اكتساب الخريجين القدرة على رؤية الجميل في العمارة!

لم يشفِ جواب أكِرْمَن غليلي.

فتساءلت مع نفسي مراراً عديدة، ترى لماذا يكون الكثير من المعماريّين، بمن فيهم نعمان الجليلي، غير قادرين على رؤية الجميل في العمارة؟ في حين لا يطلب منهم و هم بوضعهم الوظيفي أكثر من القدرة على الرؤية؟ بل لا يطلب منهم بالضرورة توليد الجميل، أو ممارسة و إنتاج الجميل! هذه الظاهرة سببت لي الحيرة، لأن نعمان كان رجلاً جاداً و مهنياً حريصاً و لم يكن رفضه للتصميم إلا حصيلة قناعة لا غير.

في ذلك الأسبوع نفسه و بينما أنا في هذه الدوامة الفكرية، زرت أحد



الأطباء الأصدقاء في عيادته، أهداني مجلّة طبية من إخراج إحدى شركات الأدوية السويسرية. ورد في المجلة مقال حول تصميم الأدوات الجراحية القديمة. ما أثار اهتمامي هو أن تلك الأدوات، و هي وظيفية منفعية محض، قد اكتسبت أشكالاً جميلة للغاية، في حين أنّ الذين قاموا بتصميمها و إنتاجها كانوا من الاختصاصيين في الجراحة، و في إنتاج الأدوات الجراحية، و ليسوا مِمّن مارسوا الفن أو النحتية. إنّ المرء ليجد كذلك هذه الظاهرة نفسها عند الرجوع إلى إيتوري بوكاتي[٣] فهو لم يمارس الفنون التشكيلية، لكنه تمكن في

---

(٣) إيتوري بوكاتي (١٨٨١ ـ ١٩٤٧) Ettore Bugatti ولد بمدينة ميلان ـ إيطاليا. نشأ في بيئة عائلية فنية و منتجة. فكارلو بوكاتي (١٨٥٦ـ ١٩٤٠)، مصمّم و صانع أثاث، تميّز عمله بدقّة الصنع، و باستعمال مواد جديدة. له موقف وجداني في العمل، و كان متأثراً بنظريات جون رسكن. فجمع بين العمل الفكري و اليدوي، باعتبار أن العمل الجيد يتحقق عندما تتوفر للمؤدي ظروف المتعة الإنتاجية، حينما يتم الجمع بين الفكر و اليد.
عمل معه في مصنعه أبناه إيتوري و رامبرانت بأيديهما، لذا كانا على تماس مباشر مع المواد، ليس هذا فحسب، بل أتاح لهما هذا العمل فرصة التعرّف على كيفية تحقيق الدقة و المهارة و الجودة في الإنتاج. لقد أبعد هذا الجو الوجداني، و الدقة في الإنتاج، البيئة الإنتاجية للعائلة، و من ضمنها الأب أيضاً عن مفاهيم التطوّر المعاصر الذي كان يحصل في تصميم الأثاث و صناعته، و خاصة بألمانيا و الدول الإسكندنافية، و أبعدهم كذلك عن طرائقية الإنتاج عامة، للتطور الصناعي آنذاك في الدول الصناعية كألمانيا و إنجلترا و أمريكا ولد رامبرانت بوكاتي بميلان (١٨٨٥ـ ١٩١٦) Rembrandt Bugatti كان نحاتاً جيداً، أبدع في إخراج منحوتات لأشكال الحيوانات، و هي ذات طابع متميّز، أما الابن جين بوكاتي فقد ولد بولهايم ـ على نهر الراين (١٩٠٩ـ ١٩٣٩) Jean Bugatti و اشتغل مع والده في صناعة السيارات كان له تأثير مهم في تطوير و تحسين التصميم الميكانيكي و الشكلي للإنتاج، إلاّ أن وفاته المبكرة، حرمت العائلة من نقل طرائقية الإنتاج إلى صناعة معاصرة.
درلس إيتوري العمارة و الرسم في سنّ مبكرة. تركّز هدفه في الرسم و النحت، و ليس الإنتاج، غير أنه وجد أخاه رامبرانت يتميّز عنه في مجال الإنتاج، فما كان منه إلاّ أن انتقل إلى التصميم و الإنتاج الصناعي و اقتضت البداية أن تكون تصميم و صناعة درّاجة بخارية. و من الجدير بالذكر أنه كان قد التحق بمؤسسة لصناعة الدراجات كعامل مساعد، و لم يكن عمره إلا سبعة عشر عاماً، صمّم و أنتج سيارته الأولى ذات المقعدين، فحصل على كأس مدينة ميلان. و بهذا كان قد نافس تصاميم فيات و سيارات أخرى، من مختلف المعامل الكبيرة.



أواخر العشرينات من تصميم السيارة الملقبة بوكاتي الذهبية و أخرجها إلى حيز الوجود بالموديل ٤١. قال بوكاتي: «إن الخلق الإبداعي التقني، لا يبلغ حد الكمال، إلا إذا بلغ الكمال من الناحية الجمالية». نعم لإيتوري بوكاتي

و في العام ١٩٠٢ اشتغل مع البارون دي ديترج في صناعة السيارات، و أنتج موديلات مختلفة لسيارات ضخمة. و في العام ١٩٠٤ شارك و أنتج موديلات مختلفة لسيارات ضخمة. و في العام ١٩٠٤ شارك إميل ماتيز Emil Mathis، و من نتائج هذه المشاركة ظهرت سيارة موديل هرمس Hermes و ربما بوحي مما شاهده من سيارة للسباق من تصميم كاتينو Cattaneo صمم إيتوري و أنتج سيارة جديدة من حيث الشكل و التصميم الميكانيكي، و هي Pur Sang و سميت فيما بعد، بنوع ١٠ بوكاتي Type 10 Bugatti. و بهذا أسست شركة إيتوري بوكاتي للسيارات Ettore Bugatti Automible. كان الموديل مرغوباً لدى الزبائن، فأنتج منه ٧٥، ثم أخرج بعدها موديل ١٣، و استمر إنتاجه لغاية ١٩٢٥.

اتجه إيتوري بعد الحرب العالمية الأولى، نحو سيارات السباق، و كان أولها في العام ١٩٢١، ففاز بجوائز السرعة و الأناقة، فأخرج موديل نوع ٣٠ العام ١٩٢٢. ثم عرض العام ١٩٢٣ سيارة ذات الشكل البروديناميي، و هي السيارة المسماة بالدبابة Tank Car، إلا أنها لم تجد لها صدى استحسان في الصحافة و بتأثير من موديل فيات رقم ٨٠٥ لسنة ١٩٢٣، أخذ إنتاج إيتوري بعين الاعتبار الناحية الإستاتيكيّة، و أصبحت لها أهمية قصوى، جنباً إلى جنب من الناحية الميكانيكية. و بهذه الصيغة أنتج إيتوري العام ١٩٢٤ موديل نوع ٣٥ بوكاتي يعتبر هذا الموديل ذا أهمية كبرى في تصميم سيارات السباق بخاصة. و السيارات بعامة، لما له من شكل جديد و جميل.

تميّز هذا الموديل بمميّزات عديدة منها: توازن بين مقعد الجلوس و الدواليب و المشعاع، انسياب كامل بين انسيابية الرسم (التصميم) و إنتاجية الصفائح لدى دقّها لإخراج الشكل، رؤية حسنة من المقعد، كمّاحة Brake متطوّرة.

فازت هذه السيارة في كل السباقات التي اشتركت فيها من العام ١٩٢٥ و حتى العام ١٩٣٠. أصبح هذا الموديل رائجاً جداً، فأنتج منه العام ١٩٢٥، مائتين و خمسين، حتى أن الزبائن سمّته بالجوهرة مرة، و متعة السياقة مرة أخرى.

بعد العام ١٩٣٠، أخذ دور الابن جين، يفوق دور الأب في تصميم و إدارة الإنتاج. لم يتمكن إيتوري، و كذلك الأب كارلو من قبله، أن يواكب التطور لا في المفاهيم الفنّية الرائدة من جهة، و لا المفاهيم الميكانيكية من جهة ثانية. لم يكن معمل إيتوري ميدان عمل بالمفهوم المعاصر، بل كان ورشة أشبه شيء بإسطبل ريفي، لإنتاج ريفي، حيث هناك ترابط كامل بين العمل اليدوي. و العمل الفكري، يرجع هذا الموقف في الإنتاج إلى عاملين: **أولاً** ربط الإنتاج بأخلاقية العامل بتأثير جون رسكن ـ كما ذكر سابقاً ـ **ثانياً**: افتقار التدريب الأكاديمي و العلمي لدى عائلة بوكاتي.



خلفية فنّية في عائلته، إذ كان والده فناناً في صنع الأثاث كما كان أخوه نحاتاً لكنه هو بالذات لم يمارس الفن. و السؤال الذي يراود الذهن هو: كيف تمكّن إيتوري من استيلاد بوكاتي الذهبية و التي برأيي، كانت و لم تزل



سيارة بوكاتي موديل ٣٥.

من أجمل السيارات التي دبت في شوارع المدن على الإطلاق؟ إنها قطعة جميلة، بل هي الدقة المتناهية في مهارة العمل و استعمال المواد و استحداث الشكل، أنها نحت متحرّك.

و نجد في أعمال روبر مايار مثلاً آخر. كان روبر مايار مهندساً إنشائياً، و قد أبدع في نتاجاته، لا لأنه أراد الفن التشكيلي و سعى إليه عامداً، بل لأنّ قدرته على دمج العناصر الإنشائية، و بلوغه بها حد الكمال، قد منحته مَكِنَة متفرّدة و متميزة، حتى غدت بيده مختلف العناصر الإنشائية، و حدة منفعية متناسقة، و هكذا استولد في الجسور التي صممها أجساداً نحتية جميلة، تتصف برشاقة بالغة، و بمفهوم جديد، أي بجمالية جديدة في الحقل الإنشائي، بل تكاد لا تقتصر على هذا الحقل، بل تتعداه إلى حقول أخرى.

دار التساؤل في خلدي، إذن، هو كيف أو لماذا لا يتمكّن فرد في المجتمع ـ كنعمان ـ و قد درّب في حقل معيّن، هذه الحالة حقل العمارة ـ و في معاهد علمية كفوءة جداً كجامعة هارفرد، من أن يدرك، رغم هذا التدريب العالي، جمالية تطور معين في حقل اختصاصه، بينما نجد آخرين كانوا قد عملوا أو تخصصوا في حقول أخرى، ليست من الفنون التشكيلية كالميكانيك في حالة بوكاتي و الهندسة الإنشائية في حالة مايار، لكنهم استطاعوا أن يبدعوا و أن يضيفوا إلى الجمالية أعمالهم؟

إن مسببات الانسدادات و أصنافها متنوعة. و من بين الانسدادات التي لها أهميتها في عالمنا، الانسداد الذي يحفز نتيجة ردود فعل حضارية. فعندما



تكون الفجوة الحضارية، أو الثقافية، واسعة بين قطرين ـ حالة تؤلف تناقضاً أساسياً بين القيم المتعامل بموجبها، في تماس و ترابط، تتحفز نتيجة لذلك رغبة ملحة في تسوية الفجوة لدى القطر أو الموقع المتلقي. و لكن في مقابل هذه الرغبة تتولد ردود فعل عند فئة في القطر، بل حتى عند القطر عامة. و أسباب ردود الفعل هذه، ربما ترجع إلى الإحباط في سد الفجوة في فترة قصيرة لا تهيئ فرصة مناسبة لتعديل و ربط القيم بانسجام متوافق، الأمر الذي يؤدي إلى انسداد يتمثّل بموقف استنكاري أو استهزائي أو ازدرائي نحو القيم للحقل الذي سبب الانسداد، فيعرض الحقل عندئذٍ، باعتباره قضيّة ليست جدية، أو لا تناسب العقائد المحليّة أو بأي حجة أخرى و ذلك لإخفاء فشل مسألة تسوية الفجوة الحضارية. فإذا ما أصبحت القيم لفرد ما لا تؤهّله لأن يتعامل، بانسجام مع عالمه الخارجي الذي ينتمي إليه، عالم مجتمعه، أي تنفصل قيم الفرد عن الواقع المدرك العام، فإنها بهذا لا تفقد تماسها مع الواقع فحسب، بل تفقد كذلك، وظيفتها الإداتية، و هكذا يصبح فكر الفرد، بل و عاطفته بمعزل عن الواقع، أي يصاب بالعصاب. الانسدادية، إذن، حالة عصاب لفرد من المجتمع. و كما أن الفرد يصاب بهذا المرض، فإن فئة من المجتمع كذلك يمكن أن تبتلى بالمرض نفسه، بل أكثر من هذا، قد يعم المرض على المجتمع عامة، و هكذا يمكن تفسير الموقف الانسدادي لكثيرين من العاملين في توجيه السياسة الفنية في القطر، أو ممن لهم موقع وظيفي مقرّر، هؤلاء الذين، يستهزئون مثلاً بالفن الحديث ـ فينعتونه جملةً و تفصيلاً بالسريالية مثلاً، باعتبارها تمثل شيئاً غير واضح، و غير ملموس، و عليه تكون مبعثاً على الهزل.

إن تأثير الإخماد على التطور الحضاري لمجتمع معيّن، يتوقّف على أهمية الحقل الذي جرى سده و نوعية الحجب. لذا نجد الانسداد في العصور السابقة يعوّض و يسوّى بصورة من الصور، إذا كانت للتعويض و التسوية ضرورة مادية أو معنوية. فمثلاً عندما عزلت المدن اليمنية لفترة طويلة توقّف التطور في البناء. و لكن جرى التعويض عن هذا التطوّر بتطوّر من نوع آخر بل من نوع خاص، ألا و هو تطوير البدائية الإنشائية إلى طراز متميّز



خاص يستند إلى سنن محدودة و ضيقة، و تعمل ضمن إطار ضيق.

فإذا كان العامل الأول المعوّق للتعرف على الفن المعاصر، هو عزل الفرد عن العملية الإنتاجية، و العامل الثاني هو الانسداد العُصابي المعاصر، فإن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عنهما، و بالأخص في قطرنا، ذلك هو الفصل بين الإنتاج و المتعة، بين إنتاج الفن و التمتع به. فكر المجتمع في الماضي، و إن كان له تماس مع بعض حقول الإنتاج كما أسلفنا، و كان يتمتع بفكر متكامل و متجانس، إلا أنه، في الوقت عينه، كان فكراً قد حرم من ممارسة أغلب الفنون الجميلة المجردة، كالرسم و النحت و الرقص و الغناء، بسبب الانسدادية العقائدية التي أشرنا إليها. و قد أفرز أداء هذه الفنون، و خصص إلى فئة دون المستوى المرتبي الاجتماعي المرموق. فأثقلت هذه الفنون بعلاقات اللهو المبتذلة و الرخيصة و ألزقت بها. حتى غدت فنوناً لا تمارس إلا من قبل فئة، هي في الغالب محتقرة و مبعدة اجتماعياً، كفن الموسيقى أو الرقص و المسرح مثلاً، و لم يتمكن مجتمعنا المعاصر من التحرر من هذه القيم الانسدادية، حتى بعد أن تحرّر الفن بعض الشيء، من موقع الابتذال، سيّما بعد إدخال فنون الرسم و النحت و الباليه في الوقت الحاضر تحت الحصانة الأكاديمية. فالفئات التعليمية التقليدية و الدينية لا تزال ترفض هذه الفنون، كالرقص و الغناء خاصة و الفنون التشكلية عامة في ممارساتها العلنية، لكنها تعتبرها في ما لو مارستها، بمثابة اللهو الخصوصي، ذلك لأنّها تمثّل قيماً لم تزل غير مقبولة، ولذا تعتبر دون مستواها الطبقي، أو طموحها الاجتماعي، أو منزلتها الاعتبارية. إن هذا الموقف لا يزال، بلا ريب، يؤلّف خلفية القسم الأكبر من المجتمع المتعلّم في القطر، و من بينهم مخطّطو السياسة. لذا نجد الفن كالرقص و الغناء و المسرح مثلاً، بشكلها المعاصر لا يزال يعتبر في الغالب دخيلاً على المجتمع، كأحد مظاهر متطلّبات التقدم الحديث، كما أنه لا يؤلّف حسب اعتقاد المجتمع، جزءاً من تطوّره الطبيعي، هذا بينما كانت الفنون ذاتها، قد عزلت نفسها في الماضي و ارتبطت بفئة من طبقة دنيا هي دون المستوى الاجتماعي المرموق بكثير.



و لا ينفرد عالمنا، بظاهرة عدم اعتبار ممارسة الفنون التشكيلية عامة، ممارسة رفيعة عند المجتمع التقليدي، لأنها ممارسة حرفية لا تليق بالحاكم و التاجر و رجل الدين ـ فيما عدا الشعر بالنسبة لعالمنا، لأن له خلفية متميزة عند العرب قبل الإسلام و لا يرتبط بالإنتاج بصورة واضحة ـ لكن عالمنا مثقل باختناق ضد بعض الفنون بالذات، و هي الرسم و النحت و الرقص و الموسيقى و ذلك باعتبار ممارستها، لا تتوافق مع العقائد الدينية، إن لم تتعارض معها بعض الشيء.

الفن عندنا إذن، لم يكن مثقلاً فقط، و معوقاً باعتبارات طبقية كما كان الأمر في الغرب، إنما كانت بعض حقوله قد سدت لأسباب عقائدية.

و عليه اعتبرتُ آنذاك رفض تصميم معهد تدريب ذوي المهن الصحية ليس نابعاً من قرار فردي، بل من قرار يعكس ظاهرة اجتماعية، كما أنه حصيلة عاملين: **أولهما** حالة فقدان ممارسة و تماس مع القيم الجمالية المعاصرة، و **الآخر** موقف الانسداد ضد بعض الحقول الفنية كرد فعل ضد بعض نواحي التطوّر المعاصر، موقف صادر من عُصاب، يرجع سببه، إلى حجب الفكر، عن بعض مجالات التطور و قيمه، أو رفضها، بزعم عدم اتفاقها و ملائمتها مع القيم التقليدية للمجتمع، و مفاهيمه العقائدية.

إن الترابط في الممارسة، و في المستوى الأكاديمي أصبح لازمة لتفهم، و ممارسة الفنون الحديثة. و لذا فإنّ أي انسداد فيه، يحدث تأثيراً سلبياً مباشراً في الفرد، أو الفئة التي تمارس الانسداد.

إنّ هذه الظاهرة تفسّر لنا سبب عدم قدرة بعض الأفراد، أو الفئات، أو حتى بعض المجتمعات بأجمعها، على أن تتعرف، أو أن تستوعب بعض التطورات الفنية، لفترة ما، و لبعض المراحل الطرازية.

بهذا المفهوم، أو بالأحرى من هذا المنطلق يمكن القول: إن تاريخ الفن عبارة عن تسلسل، و تطور تحرير العاطفة، التي كانت بهذا التحيّر قد كيّفت كماً و نوعاً تحويل الصنيع و تركت أثراً حقيقياً مادياً فيه، أي تمادي العاطفة. فإذا ما توافقت معرفة إدراك المتلقي و عاطفته مع العاطفة المكتسبة



و الكامنة في المادة، فعندئذٍ يكون المتلقي في حالة تؤهله لاكتشاف قيم في الصنيع فيتعرف عليها ثم يستمتع أو يتأثر بها، و لكن هذا الاستكشاف نفسه، مكيّف بذاتية المتلقي.

إن تاريخ الفن من هذه الزاوية إذن، هو تكييف عملية تحويل المادة بصورة ذاتية معيّنة، بحيث يترك التكييف أثراً مادياً حقيقياً في تكوين الشكل الجديد للمادة. ليس هذا فحسب، و إنما هو في الوقت نفسه، تاريخ تسلسل اكتشاف العاطفة الخزينة في الصنيع و التعرف عليها، المدركة منها أو الغريزية و التعاطف معها و التمتع بها. فالمتلقي، فرداً كان أم مجتمعاً، يقوم بالتعرف على العاطفة الكامنة عن طريق تماسه مع المادة نفسها، و إثارة أحاسيسه، فتتفاعل السليقة المتعاطفة، الفردية و العامة، و ذلك بموجب الطقوس النفعية، أو طقوس المتعة، الدنيوية منها و الروحانية.

إذا جاز لنا بعض التعميم، فيمكننا أن نقول بأنّ ملكة التعرف على قيم الجمال، ثم التمتع بها، هي ملكة مكيّفة بسعة و نوعية سليقة الفرد، و لكي تتحفز هذه السليقة لا بد لها أن تتعرف على سنن الفن المتزامنة التي تضم التقليدي و المعاصر وأن تمارسها.

و من لا يمارس و لا تماس له مع خواص المادة فإنه لا يملك ملكة تحفيز سليقته التي عن طريقها يستكشف و يستمتع بخزين العاطفة الكامنة في قطعة ما، من القطع الفنية. هذا إن لم يكن هذا الفرد هو ذاته مثقلاً بخلفية مثقلة بدورها بانسدادات بسبب عصاب اجتماعي ديني، سحري، روحي، طبقي، مرتبي، أو أي من أمراض العصاب الاجتماعي الذي يرجع إلى تكوين الهوية أو فقدانها.

كان هذا تحليلي لموقفي من ظاهرة «الجليلية» الذي يتلخّص بحصول الخذلان في مَكِنَة مواكبة التطور الفني لدى بعض المتعلمين الذين يشغلون وظائف قيادية، في مجال ممارسة العمارة في كلا القطاعين العام و الخاص. و كان تحليلي هذا لهذه الحالة الاجتماعية يتطور و يتبلور كلما تعرضت «للجليلية» و قد تعرضت لها مراراً و تكراراً!



إن المجتمع الذي هو في حالة تطور يضم فئات تتخذ عادة موقف الرفض من الجديد في الفن. إنها لا تتقبل التطور، باعتباره شاملاً، مترابطاً، بل تبغضه، فتقبل بعضاً من أجزائه و ترفض بعضاً آخر. و هكذا يضحى الفكر لدى هؤلاء فكراً غير متوازن، لأنه يعكس اللاتوازن الحاصل في موقفهم من العلاقات الاجتماعية نفسها، ذلك أن هذه الفئات إذا ما رفضت تطوراً معيناً في مجال الاقتصاد مثلاً، أو في نطاق التطور التقني أو في إطار مسألة عقائدية، فإن حالة الرفض هذه ينعكس تأثيرها في أسلوب المعيشة، كما ينعكس على أحكامها و على القيم الفنية.

و لسنا هنا بصدد أسباب مثل هذا الرفض، أو أنواعه و لكن ما أن يستحدث موقف الرفض، بحيث يشمل مجال الفن، حتى يصبح تقييم الفن عند هذه الفئة، و التعامل معه، مسألة تقتصر على التعامل و التفاعل مع سنن محددة مسبقاً، و التمتع بها دون غيرها. فإذا ما توسع أفقها بحيث تتقبل مجالاً أوسع في الفن لسبب ما، فإنها إنما تستند إلى مبدأ يفيد، بأن الفن ما هو إلا سنن محددة وجدت منذ الخليقة، و لكن اكتشافها و التمتع بها مسألة زمن و معرفة. و في الحالتين ينظر إلى الفن، بما فيه من جيد و مستحسن، على أنه ذلك الصنيع الذي ينطوي في كينونته على مكونات تلك السنن، و يتواءم معها، و يستنفد الطاقات و الإمكانيات الكامنة فيها، أكثر من غيره من الصنائع.

لكن الفن أكثر تعقيداً من هذا التصوّر. فالقيم الكامنة فيه، من سنن و معايير أخرى، هي حصيلة عملية تفاعل متواصل بين الإدراك و العالم الخارجي، و توليد دائم لقيم جديدة مستحدثة، كما أسلفنا. و هذا التفاعل والتوليد المتواصل، الذي يستند إلى أحكام الجدلية، لا يسبب فقط اكتشاف قيم جديدة في الطبيعة، و تجريدها في الحصيلة، في سنن و معايير، بل يسبّب كذلك، و في الوقت نفسه، توليد قيم، ثم تجريدها في سنن، و ذلك حصيلة عمليات إنتاجية. و عليه يمكن القول بأن التمتع بالفن، ما هو إلا مسألة التعرف على حصائل التفاعل، و هي القيم، و التماس معها، عن طريق الأداء و التلقي و التفاعل معها.



إذاً، إذا لم يتمكّن الفرد (حتى و إن كان متعلّماً) من مواكبة التطور الحاصل في البيئة التي يتعايش معها، و ذلك عن طريق التعرف على السنن و استحداثها، تلك السنن التي تتبلور في القيم عامة، فإنه يفقد أحد أركان التعرف على القيم المستحدثة، و يكون هذا الفقدان مرحلة أولى، ثم تؤدي به إلى عجز في مكنته على التمتع، و بالتالي إلى انجرافه في تيار الخذلان الذوقي.

استناداً إلى هذا المنطق، يمكن القول إن التعرف على الفن، و التمتع به يتطلب كشيء مسبق مقدّماً، نبذ بعض الأهداف و القيم كضرورة تطويرية، و في الوقت ذاته، قبول التعرف على أهداف، و قيم جديدةَ، مستمدة من التطوّر الجدلي، و حصيلة له في العملية الإنتاجية، ذلك التعرّف الشامل و التمتع المليء، مما يتطلب من الفرد، ممارسة الأهداف و القيم الجديدة و الإسهام في استحداثها، و ذلك لكي يتمكن من مواكبة التطور الحاصل في المطلب الاجتماعي و التقنية كلاّ أو جزءاً.

إن تطوّر المجتمع يؤلّف حالة ديناميكية دائمية ـ حدّتها متغيرة و متنوعة تتكيف بظروف المجتمع. فيسبب التطور إدخالات لقيم جديدة و يولّدها ويشطب البعض البالي منها، فإنْ كان المجتمع في حالة تقدم، فإنّ الإدخالات الجديدة الصالحة تتغلّب على تلك البالية القائمة و التي أمست طالحة، بسبب المتطلّبات الجديدة للتقدم الحاصل. بيد أن هذا لا يعني بأن صلاحية القيمة الصالحة، هي نسبية تبلى بالضرورة كلما فقدت وظيفتها في المطلب الجديد أو القائم. القيمة بمختلف أنواعها تتولد بنوعين، الصالح المطلق و الصالح النسبي، الأول يرتبط مع تقدم الإنسان عامة، و الآخر يرتبط مع مرحلة معينة من التقدم. القيم الأخيرة هي التي تبلى بسبب فقدانها وظيفتها للتقدم الحاصل في المجتمع. أما إذا كان المجتمع في مسيرة رجعية و تأخّر، فإنّه بهذه المسيرة يفقد من القيم الصالحة المطلقة كذلك، بالإضافة إلى فقدانه تلك الصالحة النسبية العائدة إلى المجتمع السابق و الأكثر تقدماً من اللاحق. سبب ذلك أن مسارة التأخر في مرحلة معيّنة تؤلف كذلك تأخراً في الفكر البشري عامة، بقدر علاقة المجتمع الذي ابتلي بحالة التأخر، و



هذا فعلاً ما حدث في أوروبا القرون المظلمة، بعد انهيار الحضارة الرومانية، و هيمنة الفكر المسيحي القروي الروحاني على جزء كبير من أوروبا، إذ دخل الفكر العقلاني، مرة أخرى إلى أوروبا في القرون الوسيطة.

«فالجليلية» بهذا المفهوم، لم تكن حادثاً تصادفياً و فردياً، بل هي تمثل موقفاً لبعض الفئات في المجتمع. و ربما كانت أكثر المناسبات التي جعلتني أتساءل متحيّراً عن مسببات هذه الظاهرة، هي رفض التصميم المقدم لمسابقة البلديات سنة ١٩٦٤. و أشد ما كانت حيرتي لأن بعض المحكّمين كانوا من المتعلّمين الذين لهم تطلعات في الأدب و الفن فقلت في نفسي: إن العمارة في القطر كغيرها من الفنون المعاصرة هي في حالة تطوّر سريع و كاسح، نحو استحداث قيم جديدة، و لا مناص أن يسبّب ذلك إهمال بعض القيم، أو تكييف البعض الآخر، و ذلك حتى يتوازن الاستحداث ـ و عليه فلا مندوحة من رفض بعض الجديد، لكن هذا الرفض بحد ذاته يسبب الانسداد، و يؤول هذا بالنتيجة إلى حصول الخذلان في مكنة التعرف و المتعة، سواء عند الفرد، أو فئة من الأفراد، أو المجتمع عامة.

إن المتعة، أي حالة التمتع بالعاطفة أي القيم، الكامنة في الشيء، هي ليست حادثاً عرضياً منفرداً، أو حوادث منفصلة متعاقبة، كما قد تبدو، و تظهر على شكل نزوات لدى فرد معين، بل هي حالة عملية متواصلة و حصيلة لها معاً، وإن إعمالها يتطلب مقوّمات و لازمات لا بد منها. أي أن استحداث حالة التمتع بالشيء الجميل يتطلّب وجود مكنة ذاتية أصلاً، شريطة أن يكون قد تمّ ترويض و تهذيب هذه المكنة، لكي تتمكن من استيعاب القيم الموجودة و القيم المستحدثة، و كذلك شريطة أن يكون مزاج الذات، إبان الفترة الحرجة للتلقي، أو إبان عملية الأداء، مزاجاً، هو في حالة القبول المتوائم.

شارع طه، آذار ١٩٨١




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل السادس و العشرون

الاستشارة و الموقف منها

لئن كانت «الجليلية» تكوّن، بصفتها ظاهرة اجتماعية، أو كموقف نحو العمارة، عاملاً معوّقاً كبيراً في مسار التطور المعماري المعاصر في القطر، فإن ثمة موقفاً آخر قد رافقها في الساحة، سواء بصدد إنتاج العمارة، أو بصدد رسم السياسة المعمارية للقطر. و في حين نشأ الموقف الأول، الجليلية و نشط بعد الخمسينات، فإن الموقف الثاني المتمثل أساساً بالتخلف الأكاديمي قد نشأ و نشط في الستينات، ثم استفحل فطغى على الموقف الأول.

سبب نشوء الموقف الأول، هو الانسدادية المهنية[1]، ذلك أن مصدر الموقف، يرجع إلى عجز في مواكبة التطور المعاصر الجاري في التكنولوجية و القيم الجمالية، كما يرجع إلى رفض بعض التطورات المعمارية المقترنة ببعض التطورات الاجتماعية/السياسية أو كانت حصيلة لها، تلك التطورات التي كانت أصلاً قد رُفضت من أتباع الانسدادية، أو ممن وقعوا تحت تأثيرها.

---

(١) **الانسدادية المهنية**: حال عجز مهنة ما، عن التعامل بصيغ مناسبة مع المتطلبات المتغيرة الحاصلة في تطور المجتمع و مواجهتها، و خاصة التعامل الرائدي منه، و لذا فإنها موقف مهني يبطل أو يتحدد المكنة الكامنة في إمكانات التعامل.



فالعمارة الحديثة، كمدرسة الباوهاوس مثلاً التي اقترنت بالحركة الاشتراكية في ألمانيا في العشرينات و أوائل الثلاثينات، كانت قد وصمتْ من لدن بعض ممارسي العمارة التقليدية بإنجلترا آنذاك، بأنها مدرسة تقترن باليهودية حيناً أو بالشيوعية حيناً آخر. و كان نصيبها كذلك مع نصيب قادة الحركة النازية في ألمانيا. في الوقت نفسه نعت الحركة نفسها، من بعض منظّري «المذهب الشيوعي» بالاتحاد السوفييتي، بأنها حركة بورجوازية حيناً، أو فاشية حيناً آخر، فلا بد من مقاومتها و الحيلولة دون تسربها إلى العالم الاشتراكي[٢]. لم تخف حدة هذا الموقف الانسدادي نحو «الباوهاوس» بالاتحاد السوفييتي إلا في منتصف الستينات.

لكنها تتفادى المواجهة الحدية و المتحدية مع القطب الآخر المغاير و ذلك لسببين: **أولهما** لأنها لا ترغب في أن تزج بنفسها، في معركة لا مصلحة مادية لها فيها، لا سيما و القطب الآخر عدو مغامر و شرس، تجاه من يقف في طريقه، و جريء و ذو مصلحة مادية في الأمر. و **السبب الثاني** الكامن وراء التردد في المواجهة، هو أن الفئة الأولى تتألف من أفراد لا تجمعهم مصلحة مادية مشتركة، و لا يربطهم تنظيم اجتماعي معيّن.

أما القطب الثاني، فيتكوّن من الفئة الأخرى المؤلّفة أساساً، من أفراد كانوا غالباً قد ارتبطوا مع الثورة، أو تظاهروا بهذا الارتباط. فالمفروض أنّ الثورة كانت قد جاءت، للقضاء على الفروق الطبقية و الاجتماعية، و كذلك على الفروق الناجمة عن التمايز بين المدينة و القرية. من هنا جاء التوافق الحقيقي، أو الظاهري بين مصلحة هذه الفئة و طموحها، و بين أهداف الثورة و مساراتها. إنها فئة مهنية ـ من معماريين و مهندسين ـ إلا أنها لم

---

(٢) اعتبرت القيادة الفكرية/ السياسية المنظرة في الاتحاد السوفياتي مبادىء فلسفة المادية الجدلية على أنها خطة عمل سياسية. لذا فرضت على المجتمع كعقيدة تخصّ مختلف أوجه التعامل الفكري يتعين الالتزام بها كدين لا يتعرض إلى نقاش في الجوهر أو التعديل و هو غير قابل للتغيير أو الإلغاء، أي أنه لا يكون تحت طائلة الشك و الفحص الصارم، و لذا نعت هذا الموقف الفكري بالمذهب الشيوعي.



تكن قد تمتعت في الغالب، بتربية ثقافية شاملة، إبان مرحلة التعليم، و لم تكن قد تعايشت في بيئة ذات تقاليد مهنية أو حرفية، بعبارة أخرى إنها فئة تنتمي إلى جيل لم يتربَّ على تقويم السلوك المهني و الحرفي. في الوقت ذاته تعرّضت هذه الفئة إلى تفاعلات تطور سريع داينمي، بسبب أحداث الثورة ذاتها. لهذا لم تتمكن من استيعاب أبعاد التطور و تعقيداته و شموليته، بل أخذت ما يحلو لها، من أحداث الثورة و نبذت الباقي. و عندما تخبطت في شباك التطور الشديد التعقيد، و أفرطت في تعلقها، ببعض مقوّماته، أو مظاهره فتبنته. فإذا بها تتحدى، و تخاصم، من أجل ما تعلقت به، لكنها في الوقت ذاته، ترفض بعض مقوّمات التطور، مرة تهملها و مرة تقارعها.

لم تتمكن مهنة الهندسة في الوقت نفسه ـ و هي البديل الجديد ليقوم بوظائف الحرفة التي باتت مرتبكة، من استحداث أصول مهنية متوازنة لنفسها لتواجه المتطلّبات الجديدة، عدا ما تم استيراده من الغرب الذي استورد أصلاً ليؤلف المعرفة التي على ضوئها يتم التعامل الهندسي الجديد. و لذا لم تتمكن مهنة الهندسة كتنظيم لفئة مهنية معينة، متهيئة لتواجه زخم ثورة ١٤ تموز، أو مقاومة الغوغائية التي فرضتها الثورة على المجتمع. لا ينحصر مثل هذا الارتباك في التنظيم في مهنة الهندسة بل شمل جميع المهن الجديدة، كالطب و التعليم الجامعي.

إن الشعور بعدم الاطمئنان، يجتذب هؤلاء المهندسين، كأفراد، إلى التجمع و العمل ضمن مجموعة منظمة، و من هنا مصدر قوّتهم و خطورتهم. و هكذا احتلوا مواقع مهنية و نقابية و وظيفية، أتاحت لهم إدارة الاستشارة عامة، وتقويم العمارة خاصة، و أخذوا على عاتقهم، كمجموعة منظّمة، شؤون تنظيم المهنة. غير أن سياسة المجموعة، و تنظيمها لم يستند إلى سلوك نبيل، سواء أكان السلوك حرفياً أم مهنياً أم طبقياً. إنه سلوك مفعم بالغيظ، إن لم نقل بالحقد، تجاه أي سمة حضارية، قومية أو أجنبية، من السمات التي لا تفهمها المجموعة، أو لا تتوافق مع مصلحتها أو لا تقع في إطار سيطرتها السياسية؛ لكنه سلوك لا يتردد عن التهام قشور الحضارة الغربية فيتخبط في المبتذل منها. و غيظ هذا السلوك هو من النمط الذي لا يدرك



الالتزام و التفاضل الحضاري. سرت هذه الظاهرة إلى فعاليات اجتماعية كثيرة منها: الملبس و المأكل و السلوك الوظيفي، فضلاً عن انعكاسها بكل ما فيها من ارتباك على العمارة، فأضفت على مدن العراق عامة، و بغداد خاصة طابعاً غروتسكياً (مضحكاً مبكياً)، و طابعاً مؤذياً كذلك. لقد كان لنقابة المهندسين، كمنظمة، دور مهم في هذا الانحراف الحضاري.

كانت العمارة في العراق، قد اكتسبت بعد الحرب العالمية الأولى، موقعاً مهنياً و اجتماعياً مرموقاً. و يشمل هذا المعمار الأجنبي مثل «ميسن كوبر»، و المعمار العربي مثل «بدري قدح»، و المعمار العراقي مثل أحمد مختار إبراهيم و حازم نامق و سامي قيردار. و استمر ارتفاع الشأن هذا، بعد الحرب العالمية الثانية، حينما تسلّم زمام ممارسة العمارة، عراقيون مثل مدحت علي مظلوم و جعفر علاوي، و نزار علي جودت، و عبد الله إحسان كامل، و محمد مكّية، و ألِن جودت [العراقية بحكم الزواج]، فتمكّنوا من استحداث عمارة جيّدة، و من اكتساب مكانة اجتماعية طليعية في مجال الفكر المهذب، و في أفق التطلع الثائر. و إذا بالمعمار العراقي يتّصف بصفتين: **أولاهما** الصفة المهنية التي تتمثل بالممارسة المتكاملة نسبياً، إذ كان الممارس يلمّ غالباً بمختلف العلوم و الفنون المعاصرة الدائرة في مدار المهنة؛ و الأخرى صفة القيام بدور فكري طليعي في تطوّر المجتمع. كان لكل معمار من غرار أحمد مختار إبراهيم، و مدحت علي مظلوم، و نزار علي جودت، و قحطان عوني بالذات، «شمرة»[٣] في طراز المعيشة؛ بما في ذلك الملبس و المأكل؛ فضلاً عن التمتع بمفهوم الترابط، بين مختلف الفنون، إذ أخذ المعمار العراقي آنذاك، موقعاً قيادياً في ترويج الفن العراقي المعاصر و رعايته، كالرسم و النحت، حتى أخذ يستقبل الفنان في داره و يقيم له المعارض، و ينظّم من أجله اللقاءات الدورية، و غير ذلك من

---

(٣) «شمرة» تعبير عامي عراقي، تقابله في الإنجليزيّة كلمة flair (touch) بالمعنى المستحب، أي سلوك يدل على مهارة في مجال ما يتميز به الفرد، و لا يخلو هذا السلوك من بعض المباهاة.





كلية الملك فيصل، الأعظمية، بغداد، منتصف الأربعينات. تصميم بدري قدح.

النشاطات الهادفة إلى تعريف المجتمع بالمفاهيم المعاصر. لقد أضحت العمارة تسير في مسار وئامي، مع الفنون الأخرى، و صار المعمار العراقي، يرتبط بالفنان من مثل جواد سليم وفائق حسن و زيد صالح و محمد غني. تزامن مع هذا الموقف المعماري موقف آخر مهني و أخلاقي للمهندس.

هذا الموقف الآخر، يتمثّل بعلي رأفت، و بسلوكه الحرفي النبيل. كذلك بشريف يوسف ـ إبن أخت علي رأفت ـ كان هذا الرجل آنئذٍ، يقوم بالإشراف على مشروع عمارة عائدة لرؤوف الجادرجي، فلما أزف موعد سفر الأخير للخارج في موسم الصيف، أودع لديه صكوكاً موقّعة و مفتوحة، و خوّله التصرف بها وفق الحاجة، أثناء غيابه، لإكمال المشروع. غير أن شريف يوسف أكمل العمل من حسابه الخاص، من دون أن يلجأ إلى استعمال الصكوك. فلما عاد الجادرجي إلى بغداد، قدم له شريف يوسف قوائم، بمجاميع الحسابات، فحرّر الجادرجي صكاً بالمبلغ، مضافاً إليه الأتعاب الاستشارية، و ذلك من دون أن يدقّق الحساب أو يستفسر عن وجوه الصرف. هكذا كانت العلاقة المهنية بين المعمار و الزبون، علاقة تنطوي على سلوك مبني على الثقة التامة المتبادلة. يتمثل هذا الموقف أيضاً بسلوك نيازي فتو في مختلف مستويات التعامل مع الزبون، أو المقاول أو الحرفي المنفّذ، أفراداً و مؤسسات، ذلك السلوك القائم على موقف عقلاني رزين، سلوك المهندس المعاصر المشابه لما كان يتبعه المهندس الإنجليزي.



بيد أنّ هذا التطور، لم يستمر طويلاً. فبعد ثورة ١٩٥٨ أخفق دور المعمار الفكري و الاجتماعي، و تفاقم التدهور حتى شمل مكانة المعمار، و سلوكه المهني. جرى ذلك على الرغم من المقاومة الكدودة التي أبداها البعض، دفاعاً عن المهنة و الفكر، بصيغ إيجابية، مثل نشاط قحطان عوني في جمعية المعماريين بهدف الحفاظ على المباني التراثية، و إسهام محمد مكّية في تأسيس القسم المعماري في كلية الهندسة، و الموقف الحيادي و المتعالي معاً، لعبد الله إحسان كامل، في مختلف اللجان الحكومية، و المحاولة المجهضة، لإخراج مجلة معمارية بجهود معاذ الألوسي، و ياسر حكمت عبد المجيد، و هي مجلة «ننار» التي لم يصدر منها إلا عددها الأول و الأخير. و تعاقبت الانهيارات في سلوكية المهنة، و في موقعها الفني و العلمي، أمام القوى الجارفة التي أطلقها المتخلف و المغتاظ من المعماريين و المهندسين، حتى باتت ممارسة العمارة لا تعدو أكثر من ممارسة سوقية، في مجتمع أخذ ينظر بعين الشك، إلى دورها الإنتاجي وسلوكها المهني معاً.

قبل البحث في مختلف مراحل الاستشارة في القطر، منذ العشرينات حتى أواخر السبعينات، فإنّ من المفيد التوقف أولاً، للتساؤل: ما هي الاستشارة أصلاً؟ و من هو المعمار المعاصر؟

الاستشارة بمفهومها التقليدي، هي المشورة التي يقدّمها فرد، أو مجموعة أفراد، إلى متلقٍّ، أو منتفع، فيهيؤها بالنيابة، لتقدم كمعرفة إلى الجهة المنتجة، لكي تقوم هذه الجهة بالاستعانة بها، كدليل لها عند قيامها، بالعملية الإنتاجية، فتكون بعد ذلك مسؤولة عن دقة وسلامة أدائها، أمام الاستشاري، و ذلك لصالح المتلقي و المنتفع.

أما المعمار فقد برز دوره، بعد أن اكتسب موقعه الاجتماعي، كضرورة لازمة للتطور المعماري. و قد تم ذلك، عندما اضحى صاحب مشروع البناء من جانب، و الجهة المنتجة من جانب آخر، في ظروف و علاقات إنتاجية لم يعد معها ممكناً الإلمام بكل ما يتعيّن الإلمام به، لتحقيق عملية إنتاجية سليمة. و لتمكين الأول، أي صاحب العمل، من عرض متطلّباته بصيغة واضحة إلى



المنتج، و لتمكين هذا الآخر، من التعرف على المتطلّبات حتى يحوّلها إلى عمارة سليمة و متطابقة مع المطلب، اضطر المجتمع أن يستحدث المؤسسة الأكاديمية، ليرجع إليها عن طريق الأكاديمي العامل، في حقل العمارة، و قد استحدثت هذه الوظيفة الأكاديمية في مجال البناء في الماضي عندما برز للوجود المعمار المعاصر آنذاك في عهد النهضة التي بدأت بإيطاليا.

فقد انبثقت في عصر النهضة بإيطاليا، بوادر الاستشارة و مراكز المشورة الفنية. إذ تطلب التطور الإنتاجي في أوائل القرن الخامس عشر، ضرورة عدم هدر جهود الفنانين المرموقين، و عدم استنفاد مَكِنَتِهِم و قدرتهم الفنية و الثقافية في التطبيق الإنتاجي المباشر؛ بل تطلب استثمار جهدهم المتميز و الثمين، في عملية الخلق و الإبداع، عن طريق نقل موقعهم الإنتاجي، من الموقع الحرفي الذي يقوم به الشخص بمختلف المراحل المتعاقبة للإنتاج - فالحرفي يقوم بتصوّر الصنيع، و يعمل على المادة في آنٍ واحد، أثناء عملية توليد الصنيع بشكله الختامي - إلى موقع آخر مستحدث، حيث نقلت عملية تصوّر الصنيع، أي وليد صورته في الذهن، إلى موقع منعزل عن العملية الإنتاجية، و في وقت سابق لها. بعبارة أخرى، أدخلت وظيفة الاستشارة إلى العملية الإنتاجية كمرحلة فكرية مسبقة و مستقلة، عن عملية الإنتاج اليدوية. و تتمثل هذه النقلة الخاصة بالفكر، و علاقته بالإنتاج عند بزوغ عصر النهضة في أعمال فيليبو برونيلسكي[٤] و في أعمال معاصرة ليون باتيستا ألبرتي، و كلاهما من فلورنسا النهضوية.

كان برونيلسكي منظّراً في الرياضيات، و ذا اطلاع على سنن العمارة الرومانية، و له موقف منها، كما أنه متأثر بها. لقد تطلّع نحو طراز، خارج

---

(٤) **برونلكسي** Brunelleschi (١٣٧٧ - ١٤٤٦) من أشهر معماريي فلورنسا في القرن الخامس عشر، و إليه يرجع الفضل في استعمال المنظور في الرسم. درس قوانين الرياضيات المجسمّة، و قام بأحياء الأشكال المعمارية الرومانية. و كذلك قام بدراسة مبادىء التناسب في المباني و العمارة و الإنشاء في العهد الروماني أهم أعماله بناء قبة كاتدرائية فلورنسا.



إطار الممارسة العامة، فتأثّر به، كفرد و كمفكّر، و اتخذ موقفاً مغايراً لموقف الحرفي الذي يؤلّف جزءاً، من مجموعة إنتاجية مترابطة، ضمن إطار معين للمكنة الإنتاجية، فاحتل بذلك موقع المشاور المفكّر. لم ينفرد برونيلسكي بهذا الموقع الجديد، بل ظهر آخرون يمثّلون الظاهرة نفسها المستحدثة.

كان أبرز أولئك ألبرتي، فحذا حذو برونيلسكي، و بلغ ذروة الفكر آنذاك، و اتخذ موقع المنظّر المحنك لسنن العمارة. أدخل ألبرتي المعالم الكلاسيكية، لا عن طريق الإدخال الحرفي المتدّرج، حيث يواكب الإدخال كل خطوة إنتاجية و يتفاعل معها، كتجربة جديدة، حتى تهضم فيثقفها الحرفي، و يتمرس عليها، و يتمرس بها لحين إقدامه على الخطوة اللاحقة. بل كانت إدخالات ألبرتي، حصيلة تعاقب فكري، بمعزل عن العملية الإنتاجية، موقعاً و زماناً و حتى فكراً، كانت العمارة آنذاك، في أوائل القرن الخامس عشر، ملتزمة بالطراز القوطي إلى حد كبير. فأدخل ألبرتي السنن الكلاسيكية عليها، الواحدة تلو الأخرى، من دون أن يكون هذا الانتقال متدرجاً أو متعاقباً، كما أنّ كل خطوة انتقالية لم تُسبق بتجربة حقلية. و كان مصدر إفعال المعمار لديه، عملية فكرية في موقع آخر. بهذا المفهوم أصبح ألبرتي، أول معمار فنان، تنازل كلياً عن العمل الحرفي، و تركه لغيره في الحقل الإنتاجي. هكذا رفض الحرفة كممارسة، فكان أول من كتب في التنظير المعماري، في عصر النهضة. بل إن ألبرتي هو أول منظّر فكري في العمارة، فقد صوّر العمارة الجديدة، و وضع لها سنناً، في مؤلفاته، بصيغ مسبقة للعملية الإنتاجية. فلو رجعنا إلى الماضي لوجدنا مؤلفات أركوس فيتروفيس من قبله، في عهد الرومان، ٢٧ق.م.، لا تعدو أكثر من وصف للصنيع، بعد أن تم إنتاجه و أكمل، أو من تعليمات كانت قد تمت ممارستها في ما مضى، أو من وصف للعملية الإنتاجية ذاتها. أما تنظير ألبرتي فقد شمل سنن النسب، و نسق الأعمدة. كما أنه أقدم على تجارب، في تطوير الحرفة ذاتها، فهو بهذا يكون قد استحدث علاقة جديدة بين التنظير و الحرفة، أو بين الفكر و العمل، فأجرى تنظيراً للعمل الحرفي. إنه بعبارة أخرى، قد خلق صوراً لصالح العملية الإنتاجية، و أنشأ دليلاً لها و ذلك في



وقت مسبق لها، بحيث يتم الفعل من قبل فكر آخر، غير فكر المنتج ذاته، فاستحدث بذلك حالة التدخل الفوقي، في العملية الإنتاجية.

لحق بألبرتي في هذا المضمار معماريو عصر النهضة، فكان من أبرز المنظِّرين ليوناردو دافنشي و بلاديو بإيطاليا و أنيكو جونز بإنجلترا و فيليبرت ديلورمي بفرنسا. أصبح هؤلاء و أمثالهم، دهاقنة الفكر في عصرهم، و أضحوا حماة حمى الفنون، و صاروا أحراراً لأول مرة، فهم ينتقلون من موقع بناء إلى آخر، من مؤسسة أكاديمية إلى دار نشر، من قصر إلى خرائب أثرية، فكانوا هم صفوة المجتمع، إذ ارتفع مقامهم، و تعالى شأنهم، و بزوا غيرهم.

إلا أن هذا الموقع الجديد في العملية الإنتاجية قد سبّب، في الوقت نفسه، فقدان العملية الإنتاجية و الفرد الحرفي بالذات قسطاً مهماً من التماس المباشر مع الفكر، و مع التنظير المواكب، للعملية الإنتاجية و المتداخل معها و الذي كان في السابق يتفاعل معها أثناء حدوثها بعلاقة سايبرنية. بذلك خسر الحرفي جزءاً من مكنته التنظيرية و الإبداعية معاً، جراء استقطاب عمالقة العمارة هذه الصفة لأنفسهم، باستحداث التنظير و إدخاله إلى العملية الإنتاجية، كفكر مسبق لها ـ استقطابهم لهذه الحالة الجديدة التي أنجبت التصميم المسبق للعملية الإنتاجية و الذي يتم باستقلال عنها، و لا يكون بالضرورة مرتبطاً بها. هكذا تكوّنت فئات، و مجموعات أكاديمية، في مختلف الأقطار الأوروبية المعاصرة، لتطور عهد النهضة فانحصرت المنافسة الإبداعية، و إلى حدّ كبير، بأيدي المعماريين الذين صاروا من قادة الفكر في عصرهم، و كان لهم نصيب مهمّ، في تشخيص و خلق سمات الحضارات، سواء في حقل العمارة ذاته، أو في حقول الفنون التشكيلية الأخرى.

تبلور الاستقطاب بين الفكر و التنفيذ العملي بإنجلترا، إلى درجة بحيث لم يصبح المعمار المفكر الأول في العملية الإنتاجية فقط، كما كان رئيس العمل الحرفي في السابق، بل احتكر ناحية الفكر احتكاراً كلياً. لذا أصبح إنتاج التصاميم ـ أي خطة العمل ـ من ضمن اختصاصه. و أكثر من هذا،



أصبح أداء المعمار خارجاً عن ساحة التنفيذ و بمعزل عنها في مكاتب تستحدث و/أو تقلد الإنتاج الفكري المحض.

و هكذا أصبح دور المنفّذين محصوراً في تفسير ما خططه المعمار، و من ثم إجراء التنفيذ على ضوء ذلك. لذا كانت الممارسة المعمارية، أول من تقدمت و هيأت وثائق التعهد لتتمكن بواسطتها من السيطرة على نوعية الإنتاج أولاً، و الحفاظ على الفكرة التصميمية التي تعتبر من وحي المعمار لا غير، ثانياً.

كان الإنتاج في ما مضى يستند إلى قطبين متجاوبين، **أولهما** صاحب العمل، أي المنتفع، الذي كان يحدد المطلب لصالحه، فيتم بموجب هذا التحديد التشخيصي، تأطير العملية الإنتاجية، و **الثاني** هو المنتج، أي الحرفي. و كان هذان القطبان في حالة تماس متجاوب، أثناء تعاقب سير العملية الإنتاجية. أما في الحالة المستحدثة، فقد تم فصل القطبين، و حلّ بينهما المعمار. و أخذ هذا على عاتقه، مهمة تنظيم المطلب، و ترجمته نيابة عن المنتفع. كما أنه اقتطع جزءاً مهماً من الفكر الذي يواكب العملية الإنتاجية، و احتفظ به لنفسه، فحرم الحرفي منه. ثم قام بتطوير هذا الجزء، و نقله من معرفة و مكنة في مجال التصميم، و كانتا تتداخلان، و تواكبان مختلف مراحل العملية الإنتاجية في العمل الحرفي، نقل هذا الجزء إلى فكر تنظيري، أي إلى تنظير يسبق العملية الإنتاجية، و لا يكون بالضرورة مرتبطاً بحرفي معين بالذات. فقد أصبح التصميم دليلاً عاماً موجهاً. بل أكثر من هذا، تحول، بعد أن تهذب الموقف الفكري، إلى تنظير عام، يعالج عموم المسألة. و من أهم النواحي التي احتفظ بها المعمار لنفسه، ناحية التنظير في الجمالية، و أساليب ترجمة الوظيفية و تحديد معالمها، و غير ذلك.

و قد تجلى هذا المركز الاجتماعي/الأكاديمي، في شخصيات من مثل ألبرتي و بلاديو.

إن هذه الحالة عند تبلورها، قد أبعدت المنتفع بعض الشيء، من العملية الإنتاجية، كما أبعدته بالتالي عن التنظير الأكاديمي في الجمالية. أدى



هذا الإبعاد، إلى عزل المنتفع عن التنظير و تعقيداته، إلى حد بات التنظير معه منحصراً في البيئة الأكاديمية و ما تضمه من هواة و حماة. هكذا تكونت فئات و مجموعات أكاديمية و مهنية، على شكل جمعيات في مختلف الأقطار الأوروبية المعاصرة، لتطور عهد النهضة، فانحصرت المنافسة الإبداعية إلى حد كبير، بأيدي أولئك المعمارين، من قادة عصرهم في الفكر و الذين كان لهم نصيب مهم، في تشخيص و خلق سمات الحضارات، سواء في حقل العمارة، أو في حقول الفنون التشكيلية الأخرى.

ظهر المفهوم التقليدي للاستشارة، و أخذت العلاقات الإنتاجية تتبلور في مستهل القرن التاسع عشر، في الأقطار الأوروبية المتطورة، و ذلك باستقطاب تلك العلاقات في محورين: هما محور المفكرين من جهة، و محور العاملين من جهة أخرى. و يضم المحور الأول المعمار و صاحب العمل معاً. إلا أنه محور منقسم على نفسه. فلأنه يضم المعمار، و صاحب العمل، أي المفكر من جهة، و المنتفع من جهة أخرى، فقد أبعد صاحب العمل بهذا الاستقطاب المضاعف عن العملية الإنتاجية، و عن العملية الفكرية معاً، بما في ذلك الناحية الجمالية.

أما المحور الآخر فيضم الحرفي و المجهّز و العامل، و كل من له علاقة بهؤلاء. و انحصرت واجبات هذا المحور، بتفهم تطلّع المعمار و العمل بموجب مشورته، و الالتزام بها. و ذلك تحت قيادته. كل هذا لضمان إنجاز عمل جيد، يؤمّن مصلحة صاحب العمل المادية و المعنوية كما يترجمها المعمار. و كذلك لتحقيق التطلعات الفنية التي يرومها المعمار ذاته، و الموقع التاريخي الذي يصبو إليه[٥].

---

(٥) جامعة آل البيت الأعظمية، ٢٢ـ ١٩٢٤، كان لنعمان منيب دور مهم في تعريف المعماريين الإنجليز و من بينهم ولسن على جمالية و تقنية عمل الطابوق التحداري في العراق. «نعمان منيب هو اسمه الأول مركب من اسمين و هو ابن مصطفى أفندي متولي جامع الإمام الأعظم في الأعظمية وجده هو عبد اللطيف أفندي كان أيضاً متولي جامع الإمام الأعظم و هم من بيت المتولي في الأعظمية.
في العهد العثماني نفي والده مصطفى أفندي على أثر خصام حدث بينه و بين والي بغداد



تبلورت هذه العلاقة بإنجلترا، منذ منتصف القرن التاسع عشر، لكنها

العثماني و يقال بأنّ مصطفى أفندي ضرب والي بغداد على رأسه في الأرجيلة التي كان يدخّنها و أحدث شقاً في رأسه على أثر ذلك لم يُحكم من قبل السلطات العثمانية لكونه متولي جامع الإمام الأعظم و هي سلطة دينية سنّية لم يرغب الأتراك بتعقيد الأمر و اكتفوا بأبعاده إلى اسطنبول و هناك تزوج من سيدة تركية أنجبت منه ولدين و ابنتين أحد الأولاد هو نعمان منيب. بعد انتهاء الاحتلال العثماني للعراق رجع مصطفى أفندي و عائلته إلى العراق و كان نعمان منيب آنذاك قد بلغ الـ١٨ سنة من العمر.

أكمل نعمان منيب دراسته الابتدائية و الثانوية في اسطنبول و رجع إلى العراق كشاب مثقف فنان بالفطرة يجيد العزف على العود و التصوير الفوتوغرافي و الخط و الرسم.

بدأ حياته العملية عندما دخل الإنجليز إلى بغداد حيث اشتغل مع إحدى الهيئات الاستشارية المعمارية البريطانية كخطاط و رسام و سرعان ما اكتشف الإنجليز قابليته البارعة، أدخلوه عدة دورات تدريبية هندسية معمارية و في فترة قصيرة برز كأول مهندس معماري عراقي.

من أول المشاريع المعمارية التي اشتغل عليها هو مشروع بناء دار المعلمين الابتدائية في الأعظمية و بالإضافة إلى واجباته في الرسم المعماري و المساحة و حسابات الكلفة كان هو المرشد الوحيد و حلقة الوصل بين الأسطوات المعماريين و بين الإنجليز إضافة إلى ذلك قام بوضع تصاميم الخط العربي و النقش و الريازة العربية الإسلامية المحفورة على الطابوق في واجهة البناية.

بعد ذلك برز كمهندس معماري و مارس عمله لفترة طويلة تزيد على الأربعين عاماً.

قام بتصميم عدد كبير من الدور و البنايات العامة في بغداد و كافة أرجاء العراق.

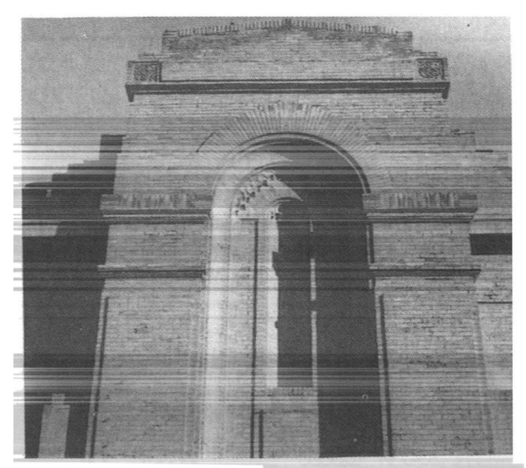
عيّن مدير أشغال المنطقة الوسطى في لواء الحلة بعدها عين كمهندس معماري في أمانة العاصمة، آزر لفترة طويلة أرشد العمري و أحيل إلى التقاعد في بداية الخمسينات و توفي العام ١٩٦١.

من الأبنية التي صممها و أشرف عليها هي دار توفيق السويدي في الصالحية و دار ناجي الخضيري في الأعظمية و دار سلمان الشيخ داود في شارع أبي نواس. اشتغل فترة طويلة مع ناجي الخضيري و صمّم و أشرف على الكثير من المشاريع المعمارية العائدة له.

بالإضافة إلى تصميم عدد كبير من البيوت الضخمة صمّم الكثير من البنايات العامة في الثلاثينات و الأربعينات مثل بناية سينما الزوراء و سوق الأمانة و فندق الأمير و بنايات أخرى في شارع الرشيد و بناية جمعية الطيران العراقية في ساحة الطيران في بغداد و آخر بناية عامة هي سينما الأعظمية.

كان نعمان منيب مهندساً معمارياً و فناناً بارعاً بالفطرة فبالإضافة إلى إجادته الرسم المعماري و رسم البنايات بالصورة المنظورة و بالألوان أجاد تصميم الأثاث و صنع الماكيتات للأبنية المعمارية». (المصدر: فريد حنظل).





جامعة آل البيت، ٢٢ ـ ١٩٢٤. بغداد

لم تتبلور بنفس النضج بأقطار أخرى كإيطاليا و اليابان، و ذلك بسبب استمرار الحرفة ذاتها، بالمستوى و الحد المؤثّر.

إن عموم هذه الظروف المتتابعة، قد أنتجت بعد تبلورها، وضعاً تمّ من خلاله، استحداث المهنة الاستشارية، و تحديد شروطها، و أخلاقية مزاولتها، و ذلك بصيغ دقيقة. و سرت هذه الشروط إلى بلاد أخرى، و كانت الولايات المتحدة الأمريكية من أول من استوعبها، و أخذ بمفاهيمها، بسبب تشابه الوضع و العلاقات الإنتاجية و الاجتماعية بينها وبين إنجلترا. كذلك أخذ الإنجليز العاملون في مختلف البقاع التي تسيطر عليها الامبراطورية، في السعي لتنظيم علاقات إنتاجية البناء، بموجب هذه المبادئ، و وفق ضوابط أخلاقية المهنة، الأمر الذي جعل جزءاً كبيراً من

يقابل ما تم بإنجلترا من استقطاب بين الفكر و الأداء التطبيقي، و في الوقت عينه نجد في بلدان أخرى، أنه كان للحرفي دور مهم في فكر الإنتاج، لذا استمرّت العلاقة بين المعمار و المنفذ، حتى مطلع الحرب العالمية الثانية، علاقة متوازنة نسبياً في توزيع مهام الفكر بين الطرفين، و هذا ما كان قائماً فعلاً بإيطاليا و اليابان مجتمعات كهذه، لم تقدم على تنظيم وثائق للتعهد، دقيقة و شاملة، كما كان الحال بإنجلترا آنذاك.



العالم الفعال بعد الحرب العالمية الأولى، يعمل بموجب الشروط البريطانية لمزاولة المهنة، و ذلك بصيغة أو بأخرى، بدقة أو بتصرف. و كان أن صار العراق يدور في هذا المدار. فقد نشأت الاستشارة فيه بمفهوم إنجليزي متقدم، و بدأت بداية متقدمة نسبياً إلا أنها، بطبيعة الحال، لا تركن إلى خلفية أكاديمية محلية، أو إلى إنتاج مصنع، في مجال البناء.

فعند دخول الإنجليز العراق بعد الحرب العالمية الأولى، دخل إليه المعمار مع الجيش الإنجليزي. فدخل إلى القطر بذلك المعمار المعاصر ليعمل مع كلا القطاعين العام و الخاص. و هكذا استحدثت العمارة المعاصرة في بلادنا، و استند نشوؤها إلى ثلاثة عوامل هي:

أولاً ـ الموقع السياسي للمعمار الإنجليزي.

ثانياً ـ تطور المجتمع العراقي بما في ذلك استحداث المؤسسات الأكاديمية.

و **أخيراً** ـ فقدان الحرفي مكانته الاجتماعية و الإنتاجية، إزاء المعمار، بسبب تأخره النسبي و بسبب ارتباك مختلف مجالات التفاضل الاجتماعي عامة، و التفاضل المهني من بينها، و الذي أخذ في هذه الحقبة الزمنية طريقه نحو الزوال و بهذا استحدث فراغاً في التنظيم الاجتماعي و إدارته. و لجوء القطر، إلى استيراد المواد البنائية الحديثة عموماً.

و منذ ذلك النشوء في أوائل العشرينات، شقت العمارة مساراً لها في القطر، و كانت تارة مبدعة، و تارة مبتذلة، ولكن على مراحل عديدة. و لعل أهم هذه المراحل و اتجاهاتها و صفاتها كما يلي.

المرحلة الأولى

مرحلة ما بين الحربين (١٩٢٠ ـ ١٩٣٦/١٩٤٠)

هذه المرحلة، التي تبدأ بدخول الإنجليز العراق، و تشكيل الحكومة الوطنية حتى انقلاب ١٩٣٦، أو حتى بداية الحرب العالمية الثانية، تتصف بمقوّمات كثيرة، قد يكون من أهمها المقوّمات التالية:



المقوّم الأول، هو مجيء كفاءات معمارية إنجليزية متقدمة إلى القطر. يرجع سبب اختيار هذه الكفاءات، كأشخاص، إلى عامل المصادفة. غير أن قناعة الإنجليز بأن العراق قطر مهم، فضلاً عن موقعه الجغرافي على طريق الهند، قد أوجبت ضرورة تواجد كفاءات عالية، سياسية و عسكرية، في القطر. فالمعمار الممارس آنذاك، لم تكن له صفة معمارية مهنية فحسب، بل إنه كان يمثّل أيضاً اعتبارات سياسية و عسكرية. لم يكن ولسن مثلاً موظفاً في الحكومة فحسب، بل كان رجلاً ذا مركز اجتماعي، و قريباً من الملك فيصل، و ذا ثقافة معمارية واسعة، و ثقافة آثارية عالية، و شاملة و متميزة. فهو إذن له شأن في كلا الجانبين الحكومي و الثقافي. هذا إضافة إلى أن المعمار البريطاني آنذاك، يصل القطر، و هو مشبع بفكرة عظمة الامبراطورية، و رسالتها الحضارية في العالم. هذا الموقف المنعكس على العمارة يتجلى في أعمال إدوين لاتينز(٦) في الهند، بل و يمثل جنون العظمة، بعينها، سواء لفترة ما بين الحربين، أو إبان العصر الإدواردي الذي سبقها. لذلك كانت العمارة في أرجاء الامبراطورية البريطانية، تتصف برسمانية صادقة، و بطراز عرض معظمه كلاسيكي. بل أكثر من هذا، فهو طراز متوافق بوئام صميمي مع عمارة البيئة القطرية. كان عمل المعماريين الإنجليز بالعراق، متأثراً بأجواء القطر المناخية و الحضارية. و من أولئك المعماريين ميسن و ولسن و جاكسن و كوبر. لقد كانت ممارستهم المعمارية، ممارسة مقيم في البلاد، و ليس زائراً عابراً، و لهم تماس مباشر و فعلي و دائم مع البيئة الحضارية، و المناخية للقطر، و بتفهم وثيق لها. ثم إنهم كانوا يؤلفون جزءاً من تقليد معماري، كان يمارس في مختلف أرجاء امبراطوريتهم.

---

(٦) **سير أدوين لاتينز** Sir Edwin Lutyens (١٨٦٩ـ ١٩٤٤) إنجليزي المنشأ، اشتهر بتصميم بيوت و حدائق للأغنياء في الريف البريطاني، تأثر بالكلاسيكية و الجورجية المحدثة و الباروكية، و بهذا تميزت أبنيته، التي بناها بإنجلترا و بنيودلهي، بفخامتها و تعبيرها عن عظمة الامبراطورية آنذاك و من الغريب أن نفس الكلاسيكية التي جعلته متميزاً، أدت فيما بعد إلى سقوطه، إذ كانت بعيدة عن تيار الحداثة الذي ساد العالم آنذاك. (المصدر: Penguin Dictionary of Architecture).



و هذا التقليد يرجع إلى عاملين **أولهما**: الممارسة الفعلية في الأقطار الاستوائية، بما في ذلك الهند، و التعرف على معالجات معمارية، للجوانب المناخية المغايرة للحال بأوروبا. أما العامل الثاني، فيعود إلى ما ساد في الجزر البريطانية ذاتها. فالعمارة الإدواردية تكمن بين مقوماتها، مطلب التفاعل مع التراث المعماري المحلي، بحيث يضم هذا التراث إلى سنن الطراز (إن مصدر هذه الخلة القومية هو الوقوف، أمام هيمنة العمارة الفرنسية، «البوزارية» على الفكر المعماري الأوروبي يومذاك). إذاً، التعاطف مع العمارة المحلية و قبولها لم يكن موقفاً طارئاً بالنسبة للممارس الإنجليزي المشبع بالمفاهيم الإدواردية، و لم يكن موقفاً سياسياً استحدث لمحض الأسباب المحلية. يضاف إلى كل هذا أن أولئك المعماريين، كانوا متمرسين، بتقليد مشبع بخلفية أكاديمية متميزة، و بسلوك مهني وقور واضح المسؤولية. إن القطر العراقي لم يكن غريباً عن الإنجليز عند حلولهم فيه. فقد سبقهم إليه، رحالة إنجليز كثيرون. ثم أن القطر لم يكن خالياً بالمرة، من ممارسة معمارية إنجليزية استعمارية، فقد سبق المعماريين الوافدين زملاء لهم، قبل الحرب العالمية الأولى، فأنشأوا في ما أنشأوا، بناية دار المقيم البريطاني، و عمارة بيت لنج في بغداد، و كلتاهما تعدان من المآثر المعمارية. كانت تربة القطر، إذن، خصبة، و النبتة جيدة، و الظروف مؤاتية، لاستيلاد عمارة متميزة.

المقوّم الثاني في المرحلة الأولى، هو قناعة الجانب العراقي، بالمعمار الإنجليزي و قبوله به، و ثقته المطلقة بالكفاءة الإنجليزية. فائتمنها لأنها مثّلت له عهداً جديداً، و متقدماً في فن العمارة. و هذا لا يعني طبعاً قبول الناس جميعاً، بالإدارة الإنجليزيّة أو بالحكم الإنجليزي. لكن الموظف الإداري، و الرجل المتعلّم و الفرد الحرفي، كانوا كلهم قد وثقوا بالكفاءة الإنجليزيّة فسلموا بها. هكذا أسهم الجانب العراقي، في تسهيل مهمة المعمار الإنجليزي، من موقع القناعة لا غير.

المقوّم الثالث، هو أن الحرفة في القطر خاصة، وإنتاج المواد البنائية عامة، لم يكونا بالمستوى الإنتاجي الذي يرضي متطلّبات الحركة العمرانية المستحدثة. لقد حدا هذا بالقطر إلى أن يلجأ إلى استيراد بعض المواد



الإنشائية الرئيسية كالشبابيك الحديدية، و الأصباغ، و جميع التأسيسات الصحية و الكهربائية، و الميكانيكية و ما شاكلها. فأدى ذلك إلى إبعاد البيئة الإنتاجية العراقية بعض الشيء، من الموقف الجديد، في إنتاجية البناء. أي أبعد الحرفي و الأسرة المنتفعة، عن التماس المباشر، مع العملية الإنتاجية للمواد الإنشائية، فأضحت البضاعة متوفرة في السوق، بإنتاج مسبق، لا يسهم المنتفع فيه، و لا رأي له أو معرفة به. هكذا فقد المنتفع، التماس مع كثير من القرارات التصميمية الجارية، أثناء عملية البناء، و انعزل حتى عن ممارسة تلك القرارات، ممارسة فعلية، في حين كان العميل في الماضي يتفاعل مع الحرفي، إبان العملية الإنتاجية للمواد البنائية التي حلّت محلها، بدائل جاهزة مستوردة. كان الحرفي التحداري المنتج، على ارتباط اجتماعي و عائلي مع صاحب العمل، لذا فقد كان متفهماً للمتطلّبات الحقيقية، و له رأي فيها، إن لم يكن له إسهام فعلي.

لما فقد الحرفي مكانته الإنتاجية و السوقية، فإنه في الوقت نفسه، و للسبب نفسه، فَقَدَ مرتبته الاجتماعية أيضاً. على هذا فقدت الخبرة المحلية موقعها الإنتاجي، في إنتاج الأبنية عامة. يضاف إلى ذلك، اعتماد القطر على المواد المستوردة، لا سيما تلك المواد التي تؤلّف حالة إدخال مستحدث، كالمواد الكهربائية و الميكانيكية. كل هذا جعل الاستشاري الإنجليزي في موقع الأعرف بمواصفات و خصائص و أداء و تنويع المواد الإنشائية، من الفني أو الحرفي العراقي. لهذا السبب، و لأسباب سياسية أخرى، حصل الفني الإنجليزي، و الفني الأجنبي على موقع مهني متميز بدرجة مطلقة، موقع الأعرف من الجانب العراقي عامة، إن كان موظفاً، مهندساً، حرفياً أو مواطناً متلقياً. هكذا كسب لنفسه شرعية الاستشارة المعاصرة و انفرد بها. لم يكن لهذا العامل الأخير، تأثير سلبي، على تطور الاستشارة ذاتها، أو على مفهوم المجتمع لها و على التعمير نفسه في هذه المرحلة، بل على العكس، كان عاملاً فعالاً، في إدخال الخبرة المعاصرة إلى العمران، كما كان سبباً في تطويره بدرجات متصاعدة. غير أن الخبرة المعاصرة اقترنت بالأجنبي، و من هنا مصدر التأثير السلبي، لهذا العامل في المراحل اللاحقة.



عمل المعمار الإنجليزي، بسبب المقومات الثلاثة التي أشرت إليها، في بيئة، منحته ثقة كاملة، في موقعه المهني، و أتاحت له ممارسة، يتمتع فيها بحرية مطلقة، أو تكاد تكون مطلقة. فتمكن المعمار الإنجليزي خلال هذه المرحلة، من إنجاب مآثر معمارية، من أهمها: جامعة آل البيت في شمالي بغداد، مطار بغداد، قصر الزهور في جنوبي الكرخ ببغداد، و أبنية أخرى ذات نوعية متميّزة منها: المطار الدولي في البصرة، دور الجالية البريطانية في منطقة العيواضية ببغداد، دار الاستراحة في كركوك، و محطة قطار الموصل و غيرها. إنها نتاجات قليلة، إلا أنها تؤلف عمارة متميزة - رسمانية في الأبنية العامة، و ثورة في الأبنية السكنية بالنسبة إلى العراق؛ عمارة تتألف من عناصر، تتوافق مع المتطلبات المناخية، كما تتألف من معالم تراعي المتطلبات السائدة في القطر. و كلا العناصر و المعالم يتواءم، مع المهارة الحرفية في استعمالاتها لبعض العناصر الإنشائية كالطابوق، و ذلك بإدخاله ضمن التكوينات ذات الطابع الكلاسيكي و اللايتينز (نسبة إلى المعمار لايتينز المشار إليه آنفاً). تجلّت هذه الصفة في مبنى جامعة آل البيت.


إحدى بيوت أطباء الإنكليز العاملين في المستشفى الملكي، العيواضية، بغداد، منتصف العشرينات. صممها الميجر ميسون. سكنتها عائلة الباجه جي فيما بعد.


دار نوري السعيد، بغداد، ٣٤ـ ١٩٣٥م. تصميم المهندس البريطاني كوبر.

بيد أن الميدان المعماري لم يبق محصوراً بيد المعمار الإنجليزي، كما لم تدم هيمنة هذا المعمار طويلاً. ففي أوائل الثلاثينات من هذه المرحلة، أقدم بعض العراقيين على استخدام خبرة أخرى، غير الخبرة الإنجليزية في



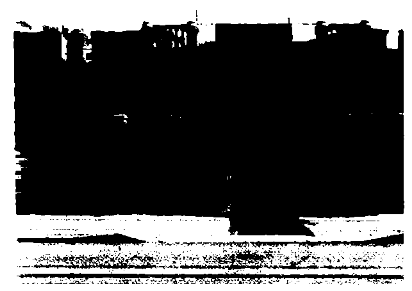
تعمير مساكنهم. كان هؤلاء قد اطلعوا على بعض المعالم الأوروبية أثناء سفراتهم للخارج سواء للسياحة، أو للدراسة الجامعية. فلما نزح البعض من وسط مدينة بغداد إلى ضواحيها شمالاً و جنوباً، أخذوا يعمّرون مساكنهم عن طريق استخدام المعمار الأكاديمي.

دار إسماعيل الجوريه جي، محلة نجيب باشا، بغداد، ١٩٣١، صممها معمار يوناني و بناها الأسطة مصطفى محمد عجيل.

كانت هذه الرغبة في التنعم بداية نشوء العلاقة، بين المعمار الأكاديمي، و رب الأسرة. فحلّ هذا المعمار محل الأسطة الحرفي. كان الأسطة، المعمار حرفياً معروفاً لدى العائلة و على تماس شخصي به، و العائلة تعرف قابلياته الإنتاجية، بل تقدر على تقويم مهارته الإبداعية، و لديها صورة واضحة، عما يتمكن منه. و هو بدوره يعرف العائلة، و على تماس شخصي بها، و له اطلاع بمتطلبات أفرادها، فهو يشاركهم الطقوس الاجتماعية في الأفراح و الأتراح، بل هو على معرفة بتطلعاتهم الدنيوية و الأخروية. و لم يكن تعمير دار جديد بالتجربة الجديدة، بل كان حادثاً متدرجاً، في التأمل و التهيئة، و يمتد في خلفيته، إلى جذور عائلية و محلية، تجربة لا تتجاوز كونها تنطوي على إطفاء حاجة عائلية معروفة مسبقاً من كلا الطرفين، فإن لم يتصف دوره بعلاقة تقليدية (أي يرتبط الإدراك و الأداء بطقوس عقائدية) فإنها كانت غالباً تصف بالتحدارية (أي انتقال الخبرة الإدراكية و الأدائية من جيل إلى لاحق من دون أن تسبب

دار توفيق الدملوجي، الصرافية، قرب المقبرة التركية، بغداد، أوائل الثلاثينات. تصميم حازم نامق.

الممارسة القائمة رفض إدخال تطويري عليها شريطة أن يكون هذا الإدخال مجدياً و يقبل عامة و يخضع إلى امتصاص ثقافي متدرج). لذا كانت الجدّة و الإثارة و التجديد في ذلك البيت الجديد، تنحصر في بعض تفاصيل العناصر ليس إلا، فالمقصود، ما هو إلا توفير مأوى أسلم و أصح و أوسع، للعائلة المتوسعة. أما العلاقة مع المعمار الأكاديمي الحديث، الأجنبي، الإنجليزي المستوطن في القطر، أو التعامل مع العمارة الأجنبية المستوردة، الفرنسية أو الإيطالية، فإنه ينطوي على تفاعل مع المجهول. و من هنا



دار حافظ جميل، بغداد، ١٩٣٢ (؟).



دار محمد حديد، حي السعدون ـ القصر الأبيض، بغداد، أوائل الثلاثينات. صممها المهندس السوري بدري قدح.

مصدر الإثارة و التبجح بالاقتراب مما هو أوروبي، والتوق إلى ممارسة من نوع جديد، و التطلع نحو الغرب، و أسلوب معيشته ـ إنها الإثارة بعينها و المتعة التي ما بعدها متعة. فكثيراً ما طُلب من المعماري الإنجليزي المستوطن تصميم دور السكن بمثل هذه الدوافع، فصمم كوبر مثلاً مسكناً لنوري السعيد في الوزيرية، بغداد ١٩٣٤، و قصراً للملك هو قصر الزهور سنة ١٩٣٣ غربي بغداد. و استورد البعض رسوماً من إيطاليا و فرنسا، بواسطة مكاتب الدلالين، كانت قد فتحت في بغداد لهذا الغرض، فجرى تعمير بعض المساكن بموجبها. أشرف على التنفيذ فنيون عراقيون، تخرجوا من مدارس مهنية، و منهم علي رأفت. قام بالتنفيذ أسطوات آخرون ذوو تقليد مهني متميز، وقور، و منهم الأسطة حمودي و الأسطة ألماز. امتازت



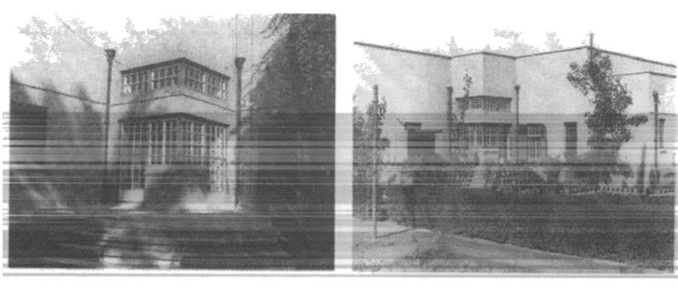
تلك المساكن بإتقان فائق في العمل، و بذوق رفيع، على العموم، في اختيار التصاميم و في انتخاب العناصر و المواد الخاصة.

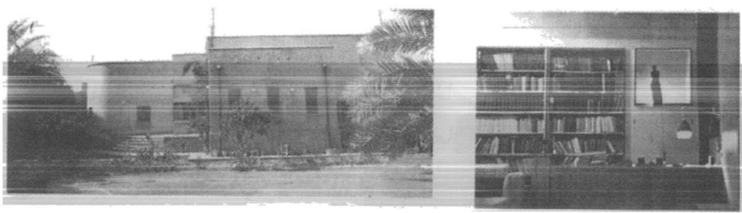
و منها دار إسماعيل الجوربه جي شمالي بغداد و دار شوكت الزهاوي و دار توفيق الدملوجي في العيواضية، و دار صائب شوكت و سركيس باكوس في شارع أبي نواس، و دار حافظ جميل، قرب بارك السعدون و دارَيْ توفيق و شاكر السويدي في الكرخ.

باللجوء إلى معمار أكاديمي، لغرض تهيئة التصاميم، أو اللجوء إلى استيرادها من الخارج، انتقل جوهر التعامل الخاص بتعمير المساكن من تعامل مع الحرفة إلى تعامل مستحدث يخلو من العلاقة التحدارية، ففقد بهذا كل من رب العمل، و الحرفي، التعامل ضمن إطار التقليد. كان التقليد قد حدد مسبقاً، صيغة التعامل بين الطرفين بشأن استعمال المواد و طرز تكوين العناصر، و توزيع الأحياز، و ترابطها، فضلاً عن الجوانب الجمالية، بما فيها التزيين و النقوش و الأثاث. كان المجتمع التحداري يفترض في الأساس أسلوب معيشة معين. و بقبول تصميم المعمار الأجنبي من قبل المجتمع المعاصر، أقدم العراق على تجربة جديدة تنطوي على قبوله أسلوب المعيشة الغربية، و معاييرها الجمالية، و محاولة ممارستها.

بيد أن مثل هذا القبول و الممارسة، قد انحصر بالحاكم و التاجر و المهني، من المتطلعين إلى آفاق أخرى، انحصر بأمثال نوري السعيد و توفيق السويدي و صائب شوكت و غيرهم. إلا أنه لكي تستنفد هذه التجربة حداثتها، فتهضم من قبل المجتمع عامة، و تقبل الإدخالات المستحدثة و منها ما يتعارض مع التقاليد القائمة و تصهر ضمن تطور متوازن، فإن الأمر يتطلب تسوية شاملة، تستغرق وقتاً، كما يقتضي الأمر، تعقب الممارسة و التجربة، في تداور مستمر. لهذا استمر التفاعل المستحدث مع الغرب، بصيغ غير متوازنة، و امتد اللاتوازن إلى المراحل اللاحقة، فأضحى بذاته، مقوّماً مهماً في تكوين تلك المراحل. ذلك أن الإدخال الجديد بما ينطوي عليه من قبول بالغرب كان فوقيّاً، إذ يتمثل بتهيؤ الطبقة الحاكمة، و بعض الفئات







دار كامل الجادرجي، شارع طه، بغداد، منتصف الثلاثينات. تصميم المهندس السوري بدري قدح. منظور الواجهة الخلفية المطلة على الحديقة.

المتعلّمة، و لو إلى حد، لقبول شيء من معالم الحضارة الأوروبية و صيغها. يرجع السبب إلى التقارب النسبي، في أسلوب المعيشة و الاقتناع، بأن المجتمع الجديد، لا بد أن يستند في تكوينه، في نهاية المطاف، إلى صيغ مستمدة من الغرب. غير أنه عندما احتكت هذه الصيغ و معالمها بمجموع الناس على مستوى الطبقة الوسطى أولاً أو المستوى الشعبي، اتخذت الإدخالات الجديدة، الصيغ المستوردة، مقاساً كبيراً، و أدت إلى تعقيدات في المراحل اللاحقة، فأثقلت بذلك مجرى التطوّر، بانسدادية مرتبكة، و اقتطافات مبتذلة، واختناقات مثبطة. و لئن كان المجتمع الفوقي في المرحلة الأولى متهيئاً نسبياً، لقبول الإدخال الأوروبي، وفق سلوك مهذب، فإن الفئات الاجتماعية، في المراحل اللاحقة، و بالأخص بعد ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨، لا يمكن أن يوصف سلوكها بالتهذيب، بشأن الإدخال و تمثله، لعدم استعدادها بسبب سعة عناصر الإدخال، و شمولية امتدادها، في مختلف مكونات التعمير، و كذلك بسبب الفروق، بين أسلوبين في المعيشة، و مفهومين في الحضارة، و غير ذلك. فحتى حين حدث



الاقتطاف، لبعض المعالم المعمارية من الغرب، في المرحلة الأولى بمسخ وتفيهقية، كما هو ظاهر في تيجان بعض الأعمدة في شارع الرشيد، و زخرفة بعض الواجهات فيه، غير أن المسخ لم يخل من بعض الاتزان، في المعالجة، مما يبرز امتياز السمة الطرازية لهذه المرحلة. بيد أن ظاهرة الاستنساخ المتفيهق نفسها، توسعت و ابتذلت و ارتبكت في المراحل اللاحقة.

إلا أن المرحلة الأولى نفسها، لم تبق في حالة استكانة مستمرة، بل إن أدوارها الأولى، كانت قد هيأت، لتطور من نوع آخر، ألا و هو استقطاب معماريّين، من غير الإنجليز إلى القطر، إضافة إلى دخول المعمار الأكاديمي العراقي لأول مرة، إلى ميدان التفاعل المعماري.

فقبل عودة أحمد مختار إبراهيم، و حازم نامق، و سامي قيردار إلى بغداد، وصلها من سوريا المهندس بدري قدح.

تمثلت أول تجربة مهمة لبدري قدح بتصميم دار محمد حديد قرب القصر الأبيض. كان محمد حديد، قد طلب أن يكون التصميم متأثراً ببعض الاتجاهات المعاصرة بأوروبا. و مطلبه هذا يتصف بعاملين، فمن جهة يبتغي أن يكون التصميم متأثراً بالاتجاهات الأوروبية المعاصرة، و ربما كان المقصود في هذه الحالة الأرديكو؛ و من جهة أخرى، لم يحدد الطلب، الاتجاه، ذلك أن محمد حديد لم يكن مطلّعاً اطلاعاً يؤهله التعرف على الاتجاهات المعمارية المختلفة آنذاك. لكن طلبه، ينطوي على رفض للعمارة التقليدية. إلا أنه لا يقبل بالإدخال الأوروبي، كحالة مطلقة فقد حدد الموقف عن طريق تحديد الطراز و انتقائه.

حدث هذا، في الدور الثاني من المرحلة الأولى، و لهذا الدور خلفية سياسية. إذ إن قبول بعض المثقفين، للحضارة الأوروبية لم يكن مطلقاً بل انتقائياً. فمع أن التعليم الجامعي لمحمد حديد تم في إنجلترا فقد انتقى طرازاً معاصراً، كان قد تبلور بفرنسا، من دون الرجوع إلى العمارة المعاصرة التحدارية المعمول بها آنذاك بإنجلترا. أكثر من هذا، فإن الانتقاء جاء من



المعاصرة الحديثة، و ليس من العمارة التقليدية التي يأخذ بها الأسلاف و عن طريق محمد حديد تعرّف كامل الجادرجي على بدري قدح، فكلّفه كذلك بتصميم مسكن له.

كانت ثقافة بدري قدح المعمارية فرنسية، «البوزار» بالذات، و لم يكن له تطلع معماري معاصر، تعلم الهندسة المدنية و لم يقرأ العمارة. و كان مهنياً مستقيماً، واعياً للممارسة، ملتزماً بالمبادئ الإنشائية المعاصرة. أما أعماله بصفته مهندساً في دائرة الأشغال الحكومية، فدلت على معرفة، ببعض السنن البوزارية، لتلك الحقبة، كما دلت على تأثر ببعض المعماريين الإنجليز الذين عملوا في نفس الدائرة، مثل كوبر، و تصميمه لمبنى كلية الهندسة ببغداد الذي نمّ عن عمارة تخلّت عن العناصر الكلاسيكية، و لكنها تنطوي كذلك على الكبح.

بيد أنه، عند تعامل بدري قدح، مع كامل الجادرجي، تبلور تصميمه للمسكن، باتجاه عمارة تخلت تماماً عن أغلب العناصر الكلاسيكية و المعالم التقليدية، بما في ذلك ترابط و علاقات الأحياز، و مختلف الوظائف. و جاءت عناصر الإنارة، و غيرها من العناصر التكميلية و الخواتم، متقدمة، و متأثرة إلى حد بعيد، بجو التصميم الألماني الصناعي المتقدِّم؛ (و كان استحداث هذه السمة بتأثير مباشر من صاحب الدار، عن طريق اطّلاعه على مجلات و كتالوغات التزيين الداخلي و صناعة العناصر، ذات التصميم الحديث).

كما أسهم بعض المهندسين و المعماريين، في تطوير تصميم المساخن و استحداث منظومات للنداءات التلفونية و غيرها، و أسهم أخيراً أحمد مختار إبراهيم، في تصميم رفوف المكتبة، فجاء تصميماً حديثاً ليس في الشكل فحسب، و إنما في استعمال المادة، و تلوينها أيضاً. لكل هذا و غيره، ابتعد الموقف بشأن تصميم الدار، و بالتالي تصميم الدار نفسه، ابتعاداً كلياً عن العمارة التحدارية و حقق نقلة جوهرية، نحو عمارة حديثة في العراق.



قد يرد هنا تساؤل، عما حدا بكل من محمد حديد المتعلّم جامعياً بإنجلترا، و كامل الجادرجي المتدارس في ثقافته باللغة الإنجليزيّة، ألا يلتفتان إلى التصميم المعماري الإنجليزي التقليدي الذي تعج به المجلات الإنجليزيّة المختصة، و المتمثل كذلك بأعمال المعماريين الإنجليز ببغداد؟ خاصة و أن بغداد قد ظهر فيها في ذلك الحين قصر الزهور (١٩٣٣) و دار نوري السعيد في الوزيرية (١٩٣٤) و بناية وزارة الداخلية (١٩٣٥) و غيرها من المباني التي تتسم بسمة العمارة الإنجليزيّة المعاصرة التحدارية؟ و لماذا اتجها، إلى التصميم الأكثر تقدماً و من القطر الألماني بالذات، لا يعرفان لغته، و يرفضان مذهبه السياسي السائد فيه آنذاك؟ لعل الجواب هو أنهما كليهما يتمتعان بالنظرة الموضوعية للأمور و بالاقتناع بالموقف المعاصر من التطور.

تؤلف الممارسة التحدارية/التقليدية، للحرفي العراقي، اتجاهاً، ظل منعزلاً انعزالاً يكاد يكون مطلقاً، عن التطورات في القطر. استمر هذا الاتجاه خلال كامل المرحلة و منه يتألف، في الوقت نفسه، معظم إنتاجية التعمير في القطر، خلال هذه المرحلة. إلا أنه ظهر ضمن هذا الاتجاه، و بالاستناد إليه، تحوّلٌ يتمثل في أن بعض الحرفيين، الأسطوات، من القدامى و الجدد، تأثروا بتماسهم مع المهندسيين، أو بتعرضهم إلى و تعرفهم على، تصاميم مستوردة من الخارج، فأدخلوا في أعمالهم، بعض المعالم المقتطفة من العمارة التحدارية الكلاسيكية الأوروبية، و يتجلى هذا، في إدخال مختلف أصناف التيجان الكلاسيكية و بعض الألواح التي ألصقت على واجهات الدور و العمارات و تحتوي هذه، على نقوش و زخارف مستنسخة و «كلاسيكية» كذلك أدخلت على تكويناتهم التحدارية.

كان من بين الحرفيين الذين برزوا في هذا المجال، أسطه حمودي. فقد تمكن أن يجمع، بمهارة فائقة و مكبحة متزنة، بين العناصر التحدارية/ التقليدية العراقية، و التكوين المتأثر بالغرب، و العناصر المقتطفة كذلك في الغرب، و ذلك سعياً لإيجاد حلول، تناسب المتطلبات التعميرية الجديدة. إنّ ضواحي بغداد المستحدثة آنذاك، كالعيواضية و البتاوين و حتى شارع الرشيد مليئة، بمساكن و مبانٍ تنحو هذا المنحى، و إن لم تكن جميعها،



بنفس كفاءة أبنية أسطه حمودي، مع تمتعها بمسحة الذوق الرفيع، و الاتزان التكويني. يرجع ظهور هذه المسحة بالذات، إلى أن الأسطوات العاملين، كانوا مهرة و ذوي تقليد مهني.

نجد في الجانب الآخر ضمن هذا المجال، أسطة ألماز الذي استطاع أن يعمر، بموجب تصاميم مستوردة من الخارج بمهارة، تقنية فائقة. يتجلى هذا الأسلوب في التعمير، في دار توفيق السويدي. كما تمكن آخرون من الأسطوات، أن ينهجوا هذا النهج، و في كثير من الحالات، بإشراف مهندسين كعلي رأفت، كما جرى في دار إسماعيل الجوربه جي، و دار حافظ جميل، و في مساكن عديدة في حارة البتاوين و غيرها، و إن بكفاءة أقل مرتبة.

إن الاتجاه في تكوين العمارة الإنجليزيّة بالعراق هذا الدور الأول، يرتكز على مقومات عديدة لعل من أهمها:



مبنى القشلة، بغداد، صممها معمار إيطالي.

١ ـ المعالجات المعمارية التي كانت قائمة بالعراق، و خصوصاً في العاصمة بغداد، قبل دخول الإنجليز إليه. و تتمثل هذه المعالجات في مبنى القشلة، مبنى السفارة أو دار المقيم في الرصافة جنوباً، عمارة بيت لنج في شارع الرشيد، الدور الألمانية، لمهندسي السكك في الكرخ، و غيرها.

٢ ـ الحركة الوطنية التي فرضت نفسها في ثورة العشرين، فبات من اللازم أخذ موقف الحذر منها، عن طريق احترام بعض التقاليد المحلّية. و كانت العمارة التقليدية المحلية و الخزين الآثاري يؤلفان أحد مجالات إطفاء الاشتعال السياسي.

٣ ـ وجود الحرفة الجيّدة في القطر، و بالأخص أساليب استعمال



الطابوق. بعبارة أخرى، وجود تقليد معماري. في استعمال الطابوق، يتميز عن الأقطار الأخرى، و يتمثل بالمقرنص.

٤ ـ موقف العمارة الإدواردية من البيئة المحلية، و في ظلها ان يعمل المعماريون العاملون بالعراق، موقفها نحو الحرف المحلية، المواد المحلية، الطرز، أساليب البناء، أساليب معالجة البناء (كان المعمار الإدواردي غالباً ما يميل إلى التعاطف مع الحرف ـ متأثراً، إلى حد ما، بحركة الفن و الحرف لجماعة وليم موريس، و ذلك باعتبار اللجوء إلى الحرف الإنجليزيّة يبعد الطراز الإدواردي من تأثير المدرسة الفرنسية).

٥ ـ تعرّف ولسن على الخزين الآثاري و التراثي العراقي عن طريق علاقته الوظيفية بغرترود بيل، من ذلك: الأخيضر و الحضر و بابل و غيرها.

٦ ـ الموقع السياسي المرموق للبريطاني العامل في القطر الذي أمن لنفسه موقعاً متميزاً، و حرية مهنية من جهة، و جعل المعمار ذاته من جهة أخرى و بسبب الموقع ذاته، يصبو نحو تمثيل لا يخلو من تعال لأبهة الامبراطورية. فلا مناص للبريطاني آنذاك، أن يشعر بأنه جزء من القوة العسكرية، و بأنه امتداد للحضارة البريطانية. و من هنا الاعتداد بالمهنة و سلوكها و الالتزام بالاستقامة المهنية، و الأمانة العلمية، و أخيراً احترام الأوضاع المحلية باعتبارها تؤلف جزءاً من الكل العام للحضارة، خصوصاً و قد التزمت حضارته الخاصة الإنجليزية بنظرة الوصاية و الرعاية لمختلف الحضارات في المعمورة عامة و من بينها تلك في القطر العراقي إن كانت سومرية أو بابلية أو عباسية أو عثمانية.

٧ ـ شعور المعمار البريطاني بأن له دوراً و مكانة في تأسيس دولة ناشئة، فكان لا بد له إذن من العمل المجدي المستقيم لأن نجاح التأسيس ضروري، لنجاح التنظيم البريطاني للتقسيم السياسي للعالم بعد الحرب، كما أن من الضروري، إظهار إنجاز إداري، يتمثل في جزء منه على الأقل، بالتعمير المتميز، سيما بسبب ظروف العراق آنئذٍ.

٨ ـ علاقة الملك فيصل الأول المباشرة، و تماسه الشخصي، مع



المعماريين. الأمر الذي حفّز الالتزام، و المثابرة المهنية، و الموقف الوئامي مع المحلية. و يتمثل هذا التماس بالعلاقة مع ولسن(٧).

٩ ـ كانت العمارة الإدواردية الكلاسيكية، قد وصلت ذروتها من النضج، قبيل الحرب العالمية الأولى، يتجلى ذلك في أعمال لاتينز و شارلز هولدن و غيرهما، مما دعم المعمار للعمل، في أرجاء المستعمرات، بثقة أكاديمية متعالية.

كانت هذه المقومات مرتكزات و عوامل مهمة و حاسمة في تكييف موقف المعمار البريطاني بالعراق.

و لئن كان هذا الوصف يمثل الدور الأول من المرحلة الأولى، أي الاتجاه الطرازي الأول للعمارة البريطانية في القطر، فإن للدور الثاني صفات و مقومات أخرى. و لئن ابتدأ الدور الأول من المرحلة الأولى بتصميم قصر الملك (ميسن سنة ١٩٢٢) و انتهى بتصميم قصر الزهور (سنة ١٩٣٣) فإن الدور الثاني، يبتدئ بتصميم مطار البصرة (سنة ١٩٣١) و ينتهي في بداية الحرب العالمية الثانية.

فالدور الأول، إذن، يبتدئ بابتداء ممارسة ميسن بالعراق، و كذلك يبتدئ الدور الثاني، بانتهاء عقد هذا المعمار مع الحكومة العراقية، و عودته إلى بلاده.

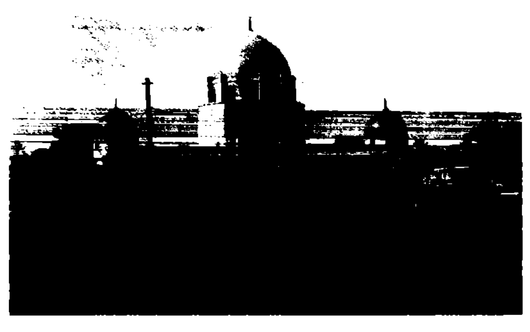
كان المعمار البريطاني يعمل بثقة أكاديمية واضحة، إبان الدور الأول، من المرحلة الأولى. غير أن الموقف المعماري ببريطانيا فقد ثقته، و ارتبك

---

(٧) عندما أقام ولسن ببغداد في أوائل العشرينات، سكن في الطابق الأرضي، لإحدى الأبنية المطلة على نهر دجلة في السراي. و المعروف أن الملك فيصل الأول كان قد سكن في الطابق الأعلى من ذلك البناء و في الحقبة الزمنية عينها. كذلك كان الملك فيصل قد تعرّف قبل قدومه إلى العراق على تي. أي. لورنس الذي كان له اهتمام في الآثار و العمارة. و على هذا فربّما مهّد هذا التعارف ـ إضافة إلى الأحداث و الظروف الأخرى ـ إلى التعاطف الحضاري الذي قام بين الملك فيصل و المعمار ولسن.



في حقبة الثلاثينات، ففقد بذلك المعمار البريطاني العامل في العراق. سنده الأكاديمي. و لم يعد التبسيط الكلاسيكي الذي تمكن منه لايتينز، و الإدخالات الحديثة على السنن الكلاسيكية التي تمكن منها هولدن ـ الكلاسيكية الجديدة ـ قبل الحرب العالمية الأولى و في العشرينات، لم يعد ذلك ليؤمن قوى طرازية تشبع متطلبات الثلاثينات. هكذا فقد الطراز الكلاسيكي الإدواردي، الثقة المتعالية، المتكاملة، التي كان يتمتع بها في الدور الأول.



المقبرة الملكية، بغداد، ١٩٣٤. صممها المعمار البريطاني كوبر.

من هنا يمكن القول: إنّ مقومات الطراز، أو الاتجاه المعماري الإنجليزي العامل في القطر، خلال الدور الثاني يتكوّن بالاستناد إلى المقومات التالية:

- ترددي الأهمية السياسية للإنجليزي العامل بالعراق.

- فقدان المعمار ذاته ثقته الكاملة بالطراز الكلاسيكي الذي كان يعمل وفق سننه، و تحت مظلته.

- دخول سنن جديدة مستحدثة إلى الممارسة بإنجلترا وأوروبا، و لم يكن للمعمار الإنجليزي، العامل في القطر في الأقل، خبرة سابقة بها، أو خلفية أكاديمية، لها. كان مصدر هذه السنن، بزوغ العمارة الدولية الحديثة، و قبولها كحركة يتعين أن يحسب لها الحساب الجدي. في حين لم يكن لها شأن يذكر، قبل الحرب أو في العشرينات، لا بألمانيا ولا بفرنسا، ناهيك عن إنجلترا التي كانت قد رفضت الحركات الحديثة لعقود عدة.

يمكن القول بتحديد أدق، إنه كان بالمستطاع، خلال الدور الأول،



أداء ممارسة معمارية جيّدة، بل و متميّزة، في إطار سنن «الكلاسيكية الجديدة» الإنجليزيّة، و لو بدون التأثر بالحركة المعمارية الحديثة، أو استخدام سننها. أما خلال الدور الثاني، أي في الثلاثينات، فإن قبول بعض سنن الحركة الحديثة بإنجلترا، قد جعل موقع المعمار الإنجليزي بالعراق، وبالذات ميسن، ولسن، كوبر، بمعزل عن جوهر إحداث العمارة الحديثة و خلق ذلك حالة ارتباك، يرجع السبب فيها، إلى عدم تهيؤ أولئك المعمارين، لاستيعاب جوهر السنن الحديثة، و تجلّت حالة الارتباك هذه، في تصميم مطار البصرة و المقبرة الملكية، ثم تجلّت في وقت لاحق عند تفاقم الارتباك التكويني في تصاميم كوبر للقصر الملكي، و مبنى مجلس الأمة، و دار نوري السعيد، و دار الوصي عبد الإله، و مبنى إدارة شركة نفط العراق في كرادة مريم.

و إذا ما اتصف الدور الأول، بهيمنة ولسن و ميسن وبراعتهما في توليد عمارة متميزة و منسجمة مع التراث المحلي، و ذات موقع دولي جيد، فإن الدور الثاني اكتسب صفته باتخاذ كوبر موقع المعمار الرئيسي في الحكومة، و في تصميمه للضريح الملكي من هذا الموقع. إن كوبر لم يتمكن من الهيمنة، على الممارسة المعمارية في القطر، و لا على تطورها، كما تمكن أسلافه ميسن و ولسن و جاكسون. كانت العمارة في الدور الأول، تعمل ضمن إطار العمارة الإنجليزيّة الكلاسيكية الجديدة، و بموجب سننها. أما في الدور الثاني فقد أخذت تعمل بمعزل عن الدعم الأكاديمي، فعجزت عن التفاعل، مع الإدخالات الحديثة، و لم تتأثر بصيغ طليعية متسامية مما ساد الممارسة المعاصرة. فضلاً عن ذلك، ظهرت عوامل أخرى، لعبت دورها في هذا المجال، لعلّ من أهمّها:

- دخول المعمار الأوروبي و العربي المعاصر للقطر.
- دخول المهندس العراقي أيضاً مضمار الممارسة.
- استيراد أطقم للتصاميم ذات طراز كلاسيكي تقليدي من أوروبا.
- استيراد عناصر و مواد ذات سمة تقنية معاصرة.



و بتأثير هذه العوامل، تعددت مقوّمات الدور الثاني من المرحلة الأولى، كما تعددت اتجاهاتها. من ذلك:

ـ وصل بغداد قبيل سنة ١٩٣٥ معماران معاصران من هنغاريا، و قاما بتصميم عدد من المباني ببغداد، من أهمها: نادي المحامين بالعيواضية، و دور المميز في الصرافية. لهذه الدور بالذات، أهمية بالغة ببغداد. لقد جرى تعميرها، لغرض الإيجار، و كان عددها سبع دور، و كلّها بتصميم واحد، و هو تصميم أوروبي صرف لم يراعِ فيها المناخ، أو البيئة المحلية، أو متطلّبات استعمال المواد. و قد صبغت بألوان متنوعة. وأعجب بها الكثيرون من مثقفي العاصمة. غير أن السمات المستحدثة فيها، لم تقبل إلا بعد مرور فترة طويلة بعد الحرب العالمية الثانية.

المرحلة الثانية
(١٩٣٦ ـ ١٩٤٤)

لئن كان نشوء المرحلة الأولى يمتد إلى ما قبل سنة ١٩٢٠ و يستمر تأثيرها، أو موجتها، إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، و هي مرحلة كان من أهم صفاتها إدخال السمة الكلاسيكية بمختلف أنواعها إلى القطر ـ الكلاسيكية الإنجليزيّة في المباني الحكومية، و الكلاسيكية المستنسخة، المستوردة من فرنسا و إيطاليا في مباني الأفراد، و بخاصة تصاميم دور أفراد الطبقة الحاكمة و الفئة المتعلّمة، فإن نشوء المرحلة الثانية، و أحداثها، ليمتدان إلى ما قبل انقلاب ١٩٣٦، بل و يذهب تأثيرهما بعيداً في المراحل اللاحقة، ذلك أنها المرحلة التي أدخلت العمارة المعاصرة إلى القطر. و لئن كان الطابع العام للمرحلة الأولى هو التطلّع نحو أوروبا من مداخل كلاسيكية، فإن المرحلة الثانية تطلعت نحو الحضارة الغربية من مداخل العمارة المعاصرة. إن ذلك التطور للمفهوم المعماري قد واكب التطور السياسي و الوعي الفني في العراق، كما أنه تأثر به. و يتجلى ظهور الوعي الفني، أو الموقف المتجدد، في قبول تصميم دور المميز في الصرافية؛ في حين يتجلّى ظهور الوعي السياسي و ترابطه مع الوعي الثقافي الشامل في



موقف كل من محمد حديد و كامل الجادرجي و علي ممتاز الدفتري و برهان الزهاوي و فاطمة خان الداغستاني في تصميم مساكنهم.

و في خلال هذه المرحلة الثانية من مراحل التطور المعماري في العراق عاد إلى بغداد الرعيل الأول من المعماريين و المهندسين العراقيين بعد أن أكملوا دراستهم الجامعية في الغرب. و من أبرزهم أحمد مختار إبراهيم، حازم نامق، سامي قيردار، نيازي فتو. فوقع على كاهل هؤلاء تأسيس ممارسة المهنة في البلاد. لقد عملوا في الدوائر الحكومية كموظفين، كما عملوا، في الوقت ذاته، كمهنيين بعد و خلال أوقات الدوام الرسمي، في المشاريع الأهلية، و غالباً في تشييد المساكن، و اتبعوا أصول ممارسة المهنة المعمول بها بإنجلترا، و شاب هذا الاتباع، شيء من المزاج الشخصي المقلد لمظاهر المعيشة الإنجليزيّة، كما في دأب أحمد مختار إبراهيم، على طراز معيشة معين، و شيء من الممارسة المنتظمة و الدقة في العمل، كما في سلوك نيازي فتو، و شيء من محاولة إيجاد حلول عملية، للمتطلّبات البيئية و الوظيفية، كما في مواقف وتصاميم حازم نامق، و أخيراً شيء من النظرة للإنجليز كحكام، كما في الطموح السياسي ـ الهندسي لسامي قيردار.



دار حميد خان، شارع طه، بغداد. أواخر الثلاثينات. تم استحداث معمل لإنتاج الطابوق الإسمنتي (سودائي) في أواخر الثلاثينات و بداية الأربعينات، و كانت دار حميد خان من الأوائل في استعماله بالرغم من اختلاف هذا النوع من الطابوق عن الطابوق الطيني.

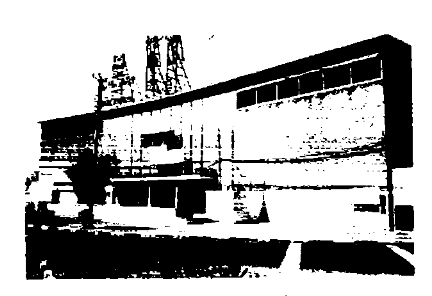


دار فاطمة خان الداغستاني، شارع طه، بغداد، أواخر الثلاثينات. تصميم سامي قيردار.

كانت أهمية هؤلاء، تنبع من موقعهم الاجتماعي، ذلك أنهم



ينتمون إلى الطبقة العليا في المجتمع، إما بسبب الرابطة العائلية، أو بسبب الشهادة الجامعية، فضلاً عن أنهم أول من عاد إلى البلاد من طلاب العلم، فاحتلوا مكانة مرموقة.



النادي الرياضي (الأولمبي)، ساحة عنتر، الأعظمية، بغداد، أواخر الثلاثينات. صممها المهندس الإيطالي تفرلي، الذي كان يعمل في أمانة العاصمة و الذي انتدب إلى مديرية الأشغال العامة لغرض تصميم النادي و قد أشرف على عملية التصميم أحمد مختار.

مما ساعد في تبوئهم لتلك المكانة، دعم الحكومة السياسي المتعمد، لا سيما بعد أن وهن التأثير السياسي الإنجليزي إلى حد ما، بعد انقلاب ١٩٣٦. كان لتعيين أحمد مختار إبراهيم مهندساً معمارياً ذا مسؤوليات جسيمة في دائرة الأشغال، و تعيين أحمد شوقي الحسيني مديراً للأشغال، بدلاً من مواطن إنجليزي، مدلول قومي و هدف سياسي.

غير أن أولئك المعمارين، لم يتمكنوا من العمل الواسع، حيث ظلت أعمالهم قاصرة، و تأثيرهم محدوداً، و يرجع بعض السبب في ذلك إلى ندرة التخصيصات المالية للمشاريع الحكومية، و ضعف المكنة العمرانية المتوفرة، فضلاً عن أن الجمهور على العموم، كان لما يزل غير مقتنع بضرورة استخدام مهندس، لتصميم مشاريعه الخاصة.

على أن أعمال أولئك المعمارين اتصفت بإنشائية جيدة، و بمعمارية متزنة. لقد تمكنوا من تحقيق بعض الإدخالات إلى القطر و كانت معاصرة نسبياً، و مستمدة من العمارة الأوروبية المعاصرة. و من هنا أهمية عملهم، و ما انطوى عليه، من تحويل الاتجاه الكلاسيكي، إلى المعاصرة المتمثلة بمدرسة ليفربول، و مدرسة «البوزار»، و بشيء من الطراز الطليعي الألماني، كما يظهر ذلك جلياً في دور و أبنية عديدة، منها مساكن محمد حديد و موسى الشابندر و كامل الجادرجي و مبنى النادي الأولمبي في الأعظمية. في



الوقت عينه، لم يتمكّن أولئك من مواكبة التيار الطليعي الجاري بأوروبا، فاقتصر نتاجاتهم على ممارسة معمارية وهندسية جيدة، كما هي الحال في أعمال أحمد مختار إبراهيم و سامي قيردار المعمارية، و في أعمال بدري قدح و نيازي فتو و حازم نامق الهندسية.



مدخل، طراز أوروبي. عمل حرفيين.

يمكن القول إذن، إن هذا الدور من المرحلة الأولى، ينطوي على تطورات عديدة متشابكة، أفرزت أربع اتجاهات هي:



لاحظ الطاق النضوي.

١ ـ تطور الاتجاه الإنجليزي الكلاسيكي، من الرسماني الوقور نحو عمارة معاصرة متأثرة ببعض الاتجاهات الأوروبية، و يزامن هذا التطور تدهور محسوس في الجمالية، و القدرة التكوينية. و يتجلى هذا الانحدار المعماري في مسكن نوري السعيد بالوزيرية من تصميم كوبر سنة ١٩٣٤، إذ كان يتصف اتجاهه بمزيج من كلاسيكية، وهنت، ومعاصرة لم تهضم، و لم تزل متكلفة. يتمثل هذا كذلك في مبنى كلية الهندسة من تصميم كوبر أيضاً.

٢ ـ ضعف مكنة الاتجاه الذي استند إلى استيراد التصاميم الكلاسيكية، من أوروبا بحيث لم ينتج في المرحلة الثانية أبنية بالمستوى التصميمي الذي ظهر خلال الدور الأول. يرجع سبب ذلك، إلى فقدان الحرفي الجيد الذي أنتج مساكن الدور الأول، لمكانته في العملية الإنتاجية (إذ تتمثل القدرة و الكفاءة الإنتاجية للدور الأول في بناء داري توفيق السويدي و جميل حافظ). فبرز دور المهندس، و أصبح الأسطة مجرد منفذ و غير مخطط، لأن تطور المطلب، أمسى أعقد من أن يعالجه حرفي غير أكاديمي. هذا من جهة، و



من جهة أخرى لأن الحرفي لم يكن له خبرة سابقة، بتصنيع العملية الإنشائية. و بهذا فقد مكانته الحرفية القيادية، وصار تابعاً لتعليمات يصدرها المهندس. يتمثل ذلك، بمساكن كثيرة ذات سمة كلاسيكية، لكنها تعوزها رزانة مساكن الدور الأول، إذ فقدت العناصر الكلاسيكية التناسق و الانسجام، كما فقدت الجودة و الاتقان. يتجلى هذا الاتجاه في كثير من الدور و الأبنية في البتاوين و شارع السعدون و شارع الإمام الأعظم و شارع أبي نواس و غيرها.

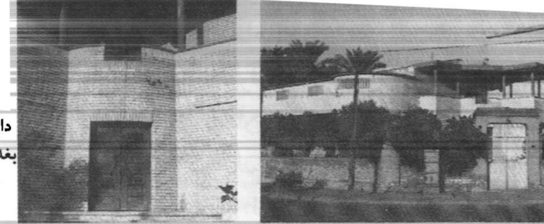
٣ ـ تطلع بعض الحرفيين، نحو الغرب المعاصر، مما أدخل للقطر، سمات و معالم من مختلف الاتجاهات الأوروبية. و قد تم تكييف ذلك، بما يتوافق مع المفهوم الحرفي لهم، و مع مكنتهم الإنتاجية. فتمكنوا من تطعيم الهيكل العام لطرازهم التقليدي أو الكلاسيكي، بعناصر مستمدة من الديكور و غيره، من الاتجاهات الأوروبية المعاصرة. و جرى ذلك في كثير من الحالات بانسجام متميز. يتجلى هذا الطراز المستحدث قبل الحرب العالمية الثانية، بدور كثيرة في أبي نواس و البتاوين و بارك السعدون. و لا بد من الإشارة هنا، إلى أن هذه الإدخالات، لم تكن بمعزل عن قيادة مصدرها المهندس المعماري، فهذا الاتجاه يمتد، ليضم أعمال مهندسين، مثل بدري قدح و نيازي فتو.

٤ ـ دخول المعمار العراقي ذي الخلفية الأكاديمية إلى مجال التصميم، وإنتاجية التعمير، من موقع اجتماعي و سياسي مرموق و مسند. فكان لذلك العمل، تأثير سريع في قبول العمارة المعاصرة التي أدخلها أولئك المعماريون العراقيون، من دون أن تلاقي المقاومة التي لاقتها في البلاد الأوروبية. لهذا عمل أحمد مختار، و سامي قيردار، و من قبلهما بدري قدح، بحرية مهنية، من دون أن يفرض عليهم، طراز معين أو سمة بذاتها فجاءت نتاجاتهم متمتعة بشخصية، و خصوصية معمارية متميزة. يتمثل هذا بدار أحمد مختار من تصميمه في السعدون، و دار الزهاوي في الوزيرية لبدري قدح، و دار الشابندر في بارك السعدون لسامي قيردار، و دار ياسين الهاشمي في الوزيرية لشريف يوسف. غير أن هذه الأبنية، لم تتمكن من المعاصرة بالمفهوم



الطليعي، إلا في حالات قليلة و قاصرة، كتصميم التزيين الداخلي، و تأثيث بعض الأحياز، من قبل أحمد مختار إبراهيم في دار الجادرجي.





دار الزهاوي، الوزيرية، بغداد، أواخر الثلاثينات صممها بدري قدح.

المرحلة الثالثة

١٩٤٤ ـ ١٩٥٨

عاد إلى بغداد، خلال الحرب و بعدها، عدد من المعمارين العراقيين المأذونين من إنجلترا و الولايات المتحدة، ليؤلفوا الوجبة الثانية، من رواد العمارة بالعراق. كان من بينهم مدحت علي مظلوم و جعفر علاوي و عبد الله إحسان كامل و محمد مكية. و هذه الوجبة هي التي أنجبت حقاً الموقع المهني و الاجتماعي للمعمار العراقي. و لئن كانت الوجبة الأولى، و منها أحمد مختار إبراهيم الذي أعطى الأولوية للتدرج الوظيفي، و التطبع بمعيشة على نسق إنجليزي، و حازم نامق الذي أولى الاهتمام للاتزان الوظيفي النزيه



الخالي من حياة مثيرة، و سامي قيردار الذي نظم حياته بهدف السعي السريع إلى المناصب الكبرى، لئن كانت هذه الوجبة، ذات دور ضئيل، في تطوير المجتمع و التفاعل معه، فإن الوجبة اللاحقة كانت هي المتفتحة، الطليعية، الواسعة الأفق، و الثائرة أيضاً.



دار موسى الشابندر، بارك السعدون، بغداد، أواخر الثلاثينات. صممها سامي قيردار.

فمنهم الفنان البوهيمي، مدحت علي مظلوم، الذي كان يتمتع بطاقة فياضة، ترفد طرازاً معيشياً، يناقض العرف الاجتماعي و التقاليد، و استحداث حياة صاخبة يستمتع بها حتى الثمالة، فهو ثائر بالولادة، و ليس حاقداً لعجزه عن التوافق، مع أعراف الحياة الاجتماعية السائدة، بل هو مفكر نجيب، و ناقد للمجتمع و تقاليده. العتيقة. و من هنا مصدر موقعه الرائد في البيئة الفنية خاصة.

و منهم جعفر علاوي الذي كان زميلاً لمدحت في المهنة، و معاشراً له في الأمسيات. و جعفر ممارس كفوء و ملتزم، طريف التحدث و النكتة، بطيء في تحركاته و قراءته و إنجازاته، متحفظ في تطلعاته التصميمية، و لكنه يستند في ممارسته، إلى كفاءة عملية، مكنته من ممارسة سليمة و مقنعة.

و في الطرف الآخر، إذا ما التقى هذا بالصاحبين، عبد الله إحسان كامل. فهو بوهيمي أيضاً، لكنها بوهيمية مفعمة بالاتزان و التحفظ الاجتماعي، و مو متستر، رزين أينما كان، ومتمسك باستقامة مهنية، تقارب التنسك.



دار في مدينة بغداد، ١٩٥٢. تصميم قحطان عوني.



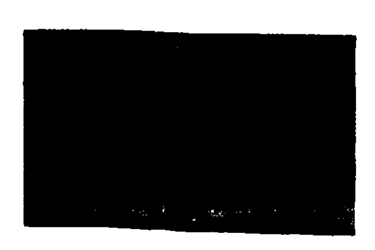
أما نزار علي جودت، فلم يتمكن من بوهيمية مدحت، و لا من ظرف جعفر، و لا من استقامة عبد الله، و لكنه عرف الحياة المهذبة بأصالة، لم يعرفها غير أحمد مختار إبراهيم. فقد مارس المهنة من خلال معيشة، تضم معالم من الحضارة الأوروبية، و معالم من التراث المحلي، و بوفاق متناغم، مصقول.

و أعقبت تلك الوجبة، وجبة أخرى من المعمارين كان منهم: قحطان عوني و قحطان المدفعي و أنا. و عندما اتخذ المعمار العراقي الجديد، موقفاً آخر من المجتمع، لا هو بالمنعزل المتعالي كموقف أحمد مختار إبراهيم، و لا هو بالمنفرد في مدار العائلة كموقف حازم نامق، و لا هو بالمهوّم المتشبث بفلك الدولة كموقف سامي قيردار.

و اكتسبت الوجبتان الجديدتان من المعمارين العراقيين مركزاً رائداً، و مؤثراً، سواء في تطوير العمارة، أو في أسلوب المعيشة للبيئة الفنية. ارتبط أفراد الرعيل الثاني بالفنانين كفائق حسن و جواد سليم و محمد غني و خالد الرحال و محمود صبري و زيد صالح، و فتحوا بيوتهم، لإحياء أمسيات فنية، لا لبحث الممارسة أو الشؤون الوظيفية. فالأحاديث عن الفن، الفن المجرد، كل الفنون، و عن مصير الاتجاهات، و إلى أين ينبغي أن تكون؟ نحو الفن السياسي أم المجرد أم الفن ذي الخصوصية العراقية؟ إن مثل تلك اللقاءات الفنية، بين المعمارين، و الفنانين، لم تكن تقع قبل هذه



نزار علي جودت الأيوبي.



مبنى الهلال الأحمر، بغداد، ١٩٤٩.
تصميم ألن جودت.



المرحلة بالأسلوب و التعطش و الجدية التي أخذت تسود. و أخذ اللقاء يتم لا لبحث المسار، بل كان الهم الأول لهم، طرح مفاهيم الفن و كيفية التعامل معها. و أقام أولئك القادمون الشباب، معارض في بيوتهم، و تبنوا الفن، و ألفوا أنفسهم رواداً و زبائن معاً. فهم يتعاطفون مع مختلف الحركات الفنية، الصغيرة منها و الكبيرة، و التف الفنانون حولهم، و التفوا هم بدورهم حول الفنانين، و هكذا ترابطت الفنون ـ الرسم و النحت و العمارة. و لئن لم يتمكنوا، مع ذلك من استحداث طراز متميز، فإنهم تمكنوا من تحقيق موقف جدي، من الفن عامة. كان الفنان في الماضي، غالباً ما يقع في موقع اجتماعي مبتذل، فالرسام و النحات و الموسيقي و الراقص في هذا سيان. و تمكن المعمارون الجدد من انتشالهم من ذلك الموقع، و بخاصة الرسامين و النحاتين (و ربما يرجع الدور الأول في هذا الموقف الجديد، إلى مدحت علي مظلوم و نزار علي جودت و قحطان عوني).

كان نصيب الوجبة الأولى من المعماريين، أن أنشأت الموقع المهني، للمعمار العراقي في المجتمع، فمدحت مظلوم و جعفر علاوي، و من بعدهما نزار جودت و محمد مكّية، هم الذين أسسوا المكتب الهندسي بمفهومه المهني، فأشركوا معهم المهندس ليقوم بمهام الجوانب الإنشائية للخدمات، كما فعل مدحت في سينما الأرضروملي، و استخدموا الرسام أيضاً، و بهذا التفاضل في العمل المهني، تمكنوا من استحداث المكتب الهندسي المعاصر، و لو بمرحلة بدائية ناشئة.

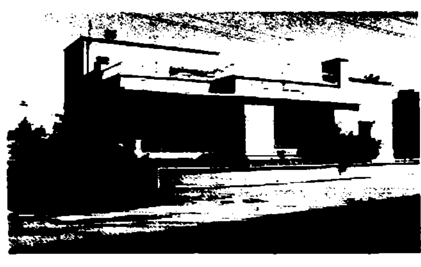
إن استحداث مكتب هندسي، ليقوم بممارسة معمارية، لم يكن بالحدث الاجتماعي و لا المهني الذي يتحقق بسهولة. فمع وجود الدعم للمعمار العراقي من المعارف و الأصدقاء و هواة الفنون، فقد ظهرت مقاومة عنيفة، و إهمال متقصد، من قبل مختلف الناس. فالحرفي ـ الأسطة ـ وجد في المعمار خطراً على موقعه المهني، و خطراً على وظيفته و رتبته الاجتماعية. و المهندس المدني وجد فيه منافساً، على موقع مهني اكتسبه بممارسة طويلة الأمد، لا تخلو من نضال مهني مرير، فكسب المعمار



الجديد، ذلك الموقع بسرعة غير مبررة بالنسبة له، و جراء اختصاص غير مفهوم لديه. و الجهة الحكومية المسؤولة تفضل المعمار الإنجليزي العريق و ذا الوزن السياسي و المكانة الدولية، على المعمار العراقي المستجد ذي الخبرة الناشئة نسبياً. و الفرد العراقي صاحب العمل يستكثر دفع أجور للمعمار، عن أشغال تسبق العملية الإنتاجيّة و مستقلة عنها، و هذه مسألة لم يكن الزبون العراقي قد مارسها سابقاً أو تعوّدها و استساغها. يضاف إلى كل ذلك، موقف المعمار العراقي ذاته، إذ لم يكن موقفاً واضحاً من المسألة، باستثناء البعض. فمن المعماريّين الذين التزموا بسلوك المهنة، عبد الله إحسان كامل و نزار علي جودت اللذان كانا يصران و يؤكدان على المعاملة بالمثل، مع النظير الإنجليزي بما في ذلك، مسألة الأجور. لكن هذا الأمر كان يعتوره التعثر و الارتباك، جراء عدم التزام آخرين به، كمدحت علي مظلوم و محمد مكّية، خصوصاً في ما يخص الأجور. هذا من جهة، و من جهة أخرى، الفرق الجسيم بين أجور المعمار، و أجور المهندس، مما يضاعف في تردد الزبون. (اقحم المعمار الجديد شخصه في ميدان الممارسة و المنافسة فجأة، و إذ به يطالب بأجور مهنية تبلغ ثلاثة أو أربعة أضعاف ما يطالب به زميله المهندس المدني، و لو أنه مثله متعلم و خريج معهد أكاديمي، أو أنه يطالب بأكثر من عشرة أضعاف ما يطالب به الأسطة الحرفي). إنها مسألة حيّرت الزبون و أربكته، و ذلك لأنه هو ذاته، كيان اجتماعي جديد فقد أخيراً التفاضل الاجتماعي الذي كان بموجبه يتعامل مع المهني و لم يرث عن أسلافه، بهذا الموقع الجديد، أصولاً للتعامل مع المهن الجديدة، لذا كان على الزبون ـ شأنه شأن المعمار ـ، أن يستحدث لنفسه مثل تلك الأصول، لأن المهن هي ذاتها مستحدثة و كذلك تعاملها مع المجتمع كفرد أو مجموعة.

لم يستطع مكتب المعمار الناشئ، و الحالة هذه، من إدامة نفسه اكتفائياً، مما اضطر أغلب المعماريّين، إلى اللجوء إلى إيراد ملحق، لدعم استمرارية المكتب، و دوام الممارسة. فتوظف البعض في الحكومة كعبد الله إحسان كامل، و وظف آخرون رأسمالاً في الصناعة كجعفر علاوي، و لجأ





دار محمد فاضل الجمالي، بغداد، متصف الخمسينات. تصميم د. محمد مكية.



المجلس الوطني، بغداد، أوائل الخمسينات. تصميم المهندس البريطاني كوبر.

غيرهما، إلى التعهدات كمدحت علي مظلوم الذي لجأ إلى تعهّد نقل المواد البنائية بواسطة الحمير، و محمد مكّية الذي حصل على مقاولة إملاء ترابية لإحدى ساحات شارع الشيخ عمر. هكذا كانت المهنة تتذبذب بين مقولات أكاديمية معظّمة من محمد مكية، و بوهيمية متحدية من مدحت، و اعتكاف طوباوي من عبد الله إحسان و ممارسة مكبتة من قبل نزار. و على الرغم من المتاعب و الإهمال و المزاحمة تمكنت تلك المجموعة من استحداث المكتب الهندسي، و من تطوير العمارة في القطر، و مضت إلى الأمام بخطوات معمارية مهمة، تجلى مثلاً في عمل ألن جودت في مبنى الهلال الأحمر و عمل مكية في داري إبراهيم الراوي و محمد فاضل الجمالي، و عمل جعفر علاوي في دار عبد الهادي الجلبي.

و في خلال تلك الحقبة من النشوء و التذبذب، و من عدم الوضوح، و عدم التحديد للسلوك المهني، وصلت بغداد الوجبة الثانية من المعماريين العراقيين منهم قحطان عوني و قحطان المدفعي و أنا فأسهمت في إحكام ترابط الفن مع العمارة، و في تأسيس المكاتب المهنية، و كذلك في الإدخالات المعاصرة، سواء إلى العمارة، أو إلى الممارسة.

و كان أن تأسس، خلال تلك الفترة، مجلس الإعمار، فباشر بتخطيط مختلف حقول التعمير، و من بين ذلك، المباني و المنشآت الحكومية



الرئيسية، منها المجلس الوطني و القصر الملكي، و قد تم تنفيذهما فعلاً. و كان من بين المشاريع التي لم تزل في دور التخطيط و التصميم الأولي، مطار بغداد الدولي. كان المجلس آنذاك يكلّف معمارين إنجليز للقيام بهذه المهام. و لم يكن اختيارهم بسبب موقعهم في العمارة الإنجليزيّة المعاصرة، كما كانت تتم ممارستها في إنجلترا يومذاك، بل كان غالباً ما يجري الاختيار بسبب المعرفة الشخصية، فميسن و كوبر كلاهما مثلاً على معرفة شخصية بنوري السعيد.

احتج بعض المعمارين الشبان على موقف الدولة هذا، خصوصاً و أن المعمارين المنتخبين لا يمثلون ما هو معاصر في العمارة، بل و ما هم من الطليعيين في بلادهم ذاتها. فجرت مقابلة مع وزير الإعمار، الدكتور نديم الباجه جي في داره بالمسبح (من تصميم سعيد علي مظلوم)، حضرها الِن جودت و قحطان عوني و سعيد مظلوم و أنا. عرض الموضوع على الوزير بالصيغة التالية: «إنّ تكليف معمارين ذوي كفاءات دولية من غير العراقيين للقيام بتصميم المباني الرسمية الضخمة و المعقدة، أمر لا مناص منه، بسبب قلة خبرة المعمار العراقي في الوقت الحاضر. و لكن لماذا يكلف معمارون وهنت قدراتهم، و تجاوزهم الزمن، مثل كوبر، و هم لا يمثلون حتى في بلادهم، لا الاتجاه الطليعي بل و لا الجيد؟ فلماذا لا تكلّف أفضل الخبرات في العالم فيكسب العراق عمارة طليعية، و المعمار العراقي خبرة متميزة؟. قبل الدكتور الباجه جي بهذا الرأي، فهيأنا قائمة بأسماء المعمارين الطليعيين، و تضمنت فرانك لويد رايت، كوربوزييه، أوسكار نيماير، و الفار آلتو، و جيو بونتي. و على ضوء ذلك، تم فعلاً دعوة البعض من هؤلاء إلى القطر، و كلفوا ببعض الأعمال: رايت لدار الأوبرا، كوربوزييه للملعب الأولمبي، بونتي لمبنى مجلس الإعمار، ألتو لدائرة البريد.

و لم تقتصر أهمية المرحلة الثالثة على تأسيس موقع المعمار مهنياً و اجتماعياً بل إنها مفعمة بنشاطات معمارية، و تطلعات، كان لها أثر كبير، في تطوير العمارة و توكيدها آنذاك (باعتبارها مهنة طليعية، مرموقة اجتماعياً، و مستقلة عن الهندسة، بمفهومها الضيق). و لئن استطاع معمار المرحلة الأولى



أن يمارس ممارسة مدّعمة، بخلفية أكاديمية، و تمكّن من إدخال العمارة إلى العراق، أي عمارة معاصرة من دون أن تحدد باتجاه ما، فإن معمار المرحلة الثالثة تمكن ليس فقط من تطعيم اتجاهات معمارية معاصرة عديدة، بل أن يضفي على عمارته، شيئاً من السمة الخصوصية الذاتية. و عند تقييم نتاجات معمار المرحلة الثانية المتمثلة بنتاجات أحمد مختار إبراهيم و حازم نامق و سامي قيردار و شريف يوسف، و كذلك بدري قدح، و مقارنتها مع نتاجات المعمار الإنجليزي في القطر، و مع العمارة المستوردة لنفس المرحلة، نجدها معاصرة، و مؤديها يعمل من موقف معاصر، بيد أن مرجعه الأكاديمي كان المفهوم الكلاسيكي للعمارة. ثم كان من نصيب المرحلة الثالثة أن تمكن المعمار العراقي، من كسب المعركة ضد الكلاسيكية و من تثبيت ممارسة معاصرة الأفق و السمات و التطلع فيستقر فيها. كانت المعركة سريعة، و سهلة المنال، و يرجع سبب ذلك إلى عوامل كثيرة منها:

١ ـ تبلور تطلعات العراقي المتعلّم خلال الحرب و بعدها، نحو المستقبلية، نحو التطور، من دون الرجوع إلى الماضي.

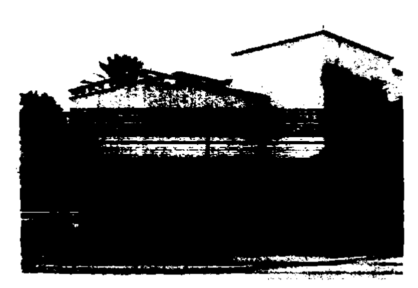
ـ فقدان الطراز الكلاسيكي حدته و رونقه بأوروبا أصلاً.

ـ عدم وجود خلفية سابقة للكلاسيكية بالعراق.

ـ لم يتبنّ أحد من المعمارين الممارسين العراقيين الطراز الكلاسيكي، ليثبت للطراز قاعدة تساعده في شيء من الاستمرار. و كان جميع المعمارين مناصرين للعمارة الحديثة، أو للتجديد في أسلوب العمران. و هكذا، و في خلال حقبة لا تتجاوز العقدين (١٩٣٥ـ ١٩٥٥) صار الطراز المعتمد من قبل الممارسة في القطر، هو الحديث لا غير. و أصبح الخيار في الطرز ليس بين الكلاسيكي أو التقليدي أو المعاصر بل خيار بين الاتجاهات العديدة المعمول بها، و كلها حديثة، و خيار بين ممارسين لأسباب خاصة، أو عامة أو سلوكية أو ذوقية. و صار معيار انتخاب المعمار الدولي أيضاً، يستند إلى موقعه الريادي في العمارة الحديثة، و هكذا استدعي كوربوزيه و رايت و كُلّف كروبيوس بتصميم الجامعة، قبل ذلك.



إن مقوّمات المرحلة الثالثة عديدة، يمتد نشوء بعضها، إلى المراحل السابقة، و يستمر مفعول البعض الآخر، في المراحل اللاحقة. و لئن كان دور بعض المقومات الفعالة في هذه المرحلة قد أدى، إلى محصّلات إيجابية في تطوير العمارة، فإن هذا البعض ذاته قد يتبلور في مراحل لاحقة فيعمل بدرجات متباينة، من الحدة و الأهمية، من النشاط و الكسل، من الإيجابية و السلبية. لذا فإن الوقوف قليلاً عند هذه المقوّمات يتيح لنا توضيحاً مفيداً، لخلفية المراحل اللاحقة.



دار ناصر الحاني، بغداد، أواخر الأربعينات. تصميم مدحت علي مظلوم.



الموقد في دار ناصر الحاني.

٢ ـ إن استحداث مجلس الإعمار و الزيادة الحاصلة في مكنة التعمير كماً. و بهذه الزيادة في الكم و بسبب سياسة مجلس الإعمار الخاصة بالنوع، مال القطر إلى استخدام خبرة أجنبية، ذات كفاءات عالية، منها دوكسيادس للإسكان، و بونتي لمبنى مجلس وزارة الإعمار، و دونكل لمبنى البنك المركزي و مجموعة كروبيوس لمباني جامعة بغداد. بهذا خرج القطر من مجال الخبرة الإنجليزيّة التي كان حصر نفسه بها. إن التصعيد في كمية المشاريع، و اللجوء إلى الخبرة الدولية الكفوءة، و المتميزة، كانا قد نجما عن كفاءة الجهاز الإداري و السياسي يومذاك، إذ تم تخطيط المشاريع، و تحديد أولياتها، و تعيين الخبرة، نوعها و كمها، بمستوى جيد، بل و يدل



في بعض الحالات على فطنة إدارية متميزة. إن اختيار دوكسيادس و كروبيوس و غيرهما يمثل حالة، تميز بها العراق، عن باقي الأقطار النامية حتى أصبح رائداً في هذا المضمار؛ و قد غبطته على سياسته في التعمير المعماري آنذاك مختلف الأقطار المجاورة. هكذا اهتدت بعض البلدان العربية الواعية، بهدي هذا الموقف التخطيطي و الإداري في ما بعد، عندما حظيت بمكنة النمو العمراني المتصاعد، كما حصل مثلاً في أواخر الستينات بالسعودية و الكويت. و لا بد من الإشارة هنا بأن العراق فقد هذا الموقف التخطيطي و الإداري في المراحل اللاحقة، و يرجع سبب هذا إلى خسارة جهاز الدولة بعد ثورة ١٤ تموز لـ«الكفاءة الدواوينية» (البيروقراطية) التي سعى العراق في استحداثها و تنضيجها منذ تأسيسه.

٣ ـ تخبّط العراق، في انتقاء الطراز المناسب له، في أوائل هذه المرحلة، إذ لم تكن لديه الخبرة المعمارية القومية المعاصرة، ليتمكن بموجبها أن يهيئ لنفسه طرازاً خاصاً، أو سياسة معمارية، لتعمير القطر. يتجلى الارتباك الطرازي في مبنى المجلس النيابي و القصر الملكي. بيد أن هذه الناحية، قد تمت معالجتها، بعض الشيء، في الدور اللاحق من المرحلة ذاتها، و ذلك عن طريق اللجوء إلى العمارة الدولية الرائدة. المرحلة تتمتع، برغم الارتباك الطرازي، بتعمير أضفي عليه الهدوء و الوضوح و الوقار. يتجلى هذا في مبنى المحطة العالمية للسكك الحديدية، و مشاريع إسكان دوكسيادس تعمير و إن ارتبك طرازياً إلا أنه لم يصبه الابتذال الذوقي، و يتمثل ذلك بمبنى المجلس النيابي.

٤ ـ تزايد عدد المعماريين العراقيين الممارسين و فتح المكاتب المعمارية، و كان من بين أوائلها مكتب مدحت علي مظلوم، و أعقبه من بعده آخرون: جعفر علاوي، قحطان عوني، قحطان المدفعي، نزار و ألن جودت و عبد الله إحسان كامل و رفعة الجادرجي و إحسان شيرزاد و غيرهم. أرست هذه المكاتب، الممارسة الهندسية، و ثبتت أصولها. كان لنيازي فتو، مثلاً دور مهم في هذا المضمار، إذ استندت ممارسته، و إلى حدٍّ كبير، إلى سلوكية الممارسة بإنجلترا. فكوّنت هذه المكاتب لنفسها، مكانة



مهنية و علمية فامتازت بذلك عن الممارسة الحرفية للأسطة حمودي مثلاً، أو المسلكية الفنية لشريف يوسف. إن تلك المكاتب كسبت لنفسها، على الرغم ممّا كان يناط بها من أعمال، موقعاً علمياً و ريادياً في الناحيتين السلوكية المهنية، و المسلكية العلمية معاً. غير أن الموقع المهني لم يكتسب من دون تولّد منافسة حادة ضده، من قبل الحرفيين و المسلكيين المتضررين، معنوياً أو مادياً. و لم تخل تلك المنافسة على الصعيدين المهني و الاجتماعي من حسد يضمره المهندس للمعمار. و قد يرجع سبب هذه الظاهرة، إلى أن المعمار جاء إلى ميدان العمل، متأخراً، و ذلك بعد الحرفي، و هي حالة طبيعية تنسجم مع سنة تطور التعمير، كما جاء متأخراً بعد المهندس المسلكي أيضاً، لكنه أحرز المركز الطليعي بسرعة. و تتفاقم حدة هذه الظاهرة، في موقف سمّيته يومذاك بـ«عقدة المعمار» إذ إن بعض المهندسين الأكفاء و ذوي الاطلاع الجيد في العلوم و الفنون عامة، يشعرون بالغبن في موقعهم المهني، بسبب موقع المعمار القيادي في التعمير. و تمثل هذه الظاهرة عقدة نقص دفينة و مستمرة لدى البعض، فتظهر تارة بالتقليل من شأن العمارة كفن، و تارة بوضع المهندس نفسه في موضع المعمار. ولا أعلم إن كان لمثل هذه الظاهرة، وجود في بلدان أخرى، و مقدار تأثيرها على تطور العمارة إن وجدت، لكن وجودها ببغداد مؤكد، و تأثيرها على تطور العمارة سلبي في مراحل التطور الحرجة، و قد تفاقم تأثير هذه الظاهرة في المراحل اللاحقة. و إلا كيف يمكننا أن نفسّر، أو نبرّر، قرار لجنة التحكيم لمسابقة بناية وزارة البلديات الذي أشرت إليه في ما سبق، من قبل لجنة تتألف من متعلّمين لهم اطلاع جيد في الفنون، و منها العمارة، و تذوق الفن و تعايشه[٨].

كان معمارو المرحلة الأولى تحت تأثير قيم الغرب في الغالب، كعبد الله إحسان كامل، و جعفر علاوي و حازم نامق، و اعتبرت تلك القيم

---

(٨) كان محمد مخزومي من بين أعضاء لجنة التحكيم، و هو بالإضافة إلى كونه مهندساً إنشائياً بارعاً، فقد كان له اطلاع العام في الأدب الأوروبي المعاصر، و الموسيقى الغربية عموماً، و له أيضاً هواية في التصوير الفوتوغرافي.



و نصوصها، هدفاً يتعين تحقيقه، و الالتزام به و من بين تلك القيم، تنظيم ممارسة المهنة. أما معمارو المرحلة الثانية، فلم ينظروا إلى تلك القيم، نظرة أسلافهم لها، و لم يقبلوا بها، مثلهم.

لا أعرف على وجه الدقة، ما الذي أضمره معمارو المرحلة الثانية، لبعضهم بعضاً. إلا أن الانطباع الذي يخرج به المرء، مما يبدونه من مشاعر و مواقف، تجاه مواقف و تصرفات غيرهم، من زملائهم، بأنهم يقفون موقف الناقد، و إن كان نقدهم في بعض الأحيان قد بدا قاسياً، و اتسم بالتأنيب و التجريح. مع ذلك، لم يكن ذلك النقد ليخلو من تقدير ضمني، إن لم أقل إعجاباً مكتوماً. بكلمات أخرى، إن الجالية المعمارية، آنذاك، و إن تضاغنت و تحاسدت قليلاً، إلا أنها في الوقت عينه، نظرت إلى بعضها نظرات مشبعة بالتقدير، باعتبار أن كل واحد منهم، كان رائداً في متاهة واسعة مكتظة لتجربة جديدة، ومخاطر إدائية، لم تُعِقْه أصول أو تقاليد سابقة لتذليلها. لذا لم يقتصر الإعجاب بهم على الصفوة فقط، بل تعداه إلى الأسطة الحرفي.

أضف إلى ذلك أن الجو كان مشحوناً بالتجربة، و الأداء الحقيقي و الإخفاق و الإحباط، و كذلك الغبطة و الإبداع. و لكن عندما ازداد عدد المعماريين، و دخل المجتمع العراقي سنوات الخمسينات، و من ثم عودة معماري الوجبة الثالثة، ليسهموا في تركيز مفاهيم العمارة المعاصرة في العراق في المرحلة الثالثة، اتخذت صيغة الضغينة فيما بين الجالية المعمارية، شكلاً و منحى جديدين. فبعد أن كانت حالة عرضية طارئة، و حالة ذات تأثير ثانوي، أصبحت عاملاً أضفى على الممارسة صبغة عامة للسلوكية. بكلمات أخرى، انقلبت الممارسة إلى علاقة سوقية، بعد أن كانت علاقة مهنية. هكذا بين عشية و ضحاها، بدت العلاقة بين المعماريين، و كأنها محكمة بعقود صفرية تفترض خسارة زميل، ما هي إلا ربح لزميل آخر، و العكس بالعكس. و حصيلة هذه المعادلة، يصبح المجموع العام للربح و الخسارة، يساوي صفراً[٩]. و على الرغم مما أصاب جو ممارسة المهنة المعمارية، من

(٩) العلاقة الصفرية بين زميلين أو طرفين، هي التي تفترض بأن ربح طرف منهما، ما



اكفهرار شديد، إلا أنه تمكن في الوقت نفسه، من المحافظة على العلاقة المهنية، و إن كانت في بعض أجزائها، قد تصدعت و ابتليت بضغائن شخصية، لم يسلم منها إلا عدد قليل من الممارسين، من أمثال: عبد الله إحسان كامل و جعفر علاوي، و قحطان عوني، حيث بقي تعاملهم مع الزملاء الآخرين خاضعاً، إلى حد بعيد إلى الكفاءة في الأداء. كانت الكفاءة في نظرهم، مقوماً مهماً في التعامل، شأنها شأن صدق و أمانة المؤدي، و قابلياته الإبداعية، و ما يتحقق على يديه من إنجاز.

ما إن انتهت المرحلة الثالثة، و دخل المجتمع العراقي، المراحل اللاحقة، بعد ثورة ٥٨، حتى تغير الجو المهني كلياً. في البدء تغير موقف الزبون الذي كان يتمثل بمؤسسات القطاع العام، فلم يكتفِ بأن جعل موقفه لا سوقياً، بل دمج معه عاملاً آخر خطراً في نفس الوقت، ألا و هو عامل الالتزام، سواء أكان عقائدياً أو سياسياً، أو كان التزاماً نابعاً من المحسوبية و الطائفية و القبلية و القروية. أي انقلبت العلاقة من ارتباط اسمي أو معنوي، إلى التزام عقائدي.

من هذا المنظور تم تغيير اتجاه تطور وظيفة نقابة المهندسين ـ و كذلك مختلف النقابات و الجمعيات، خصوصاً بعد ١٤ تموز ١٩٥٨، فاستحالت من كونها مؤسسة ترعى مصالح مهنة بعينها، إلى مؤسسة ترعى شؤون رقابة الدولة على فكر هذه المهنة و من ثم إخضاعه ليكون أداة مسخرة لسياسة الحاكم.

على العموم، رضخ المعمار الممارس لهذا التغيير، و ربما اعتبره حالة مهنية قائمة يتعين معايشتها. بموقفه هذا، أصبح أداة فعالة لا في المصادقة على هذا الموقف فحسب، بل سعى في بعض الأحيان إلى تعزيزه و ترسيخه. نتيجة ذلك، فقدت المهنة، مقوماتها الرئيسية و الأساسية التي تؤمّن عادة ممارسة تهدف إلى الرفيع و الجيد، في الأداء و العمارة كحصيلة لها.

هو إلا خسارة للطرف الآخر، تماماً كما هو الأمر على مائدة القمار. إنه موقف ينكر متطلبات الطبيعة الإنسانية، و وظيفة الكيان الاجتماعي أصلاً.



على الرغم من ذلك، تمكن بعض الممارسين أحياناً، و عرضاً، من أداء لافت للنظر، بعد انتهاء المرحلة الثالثة، و لكن يجب ألا يعزى ذلك، إلى الجو المهني السائد، و لا يستند إليه، بل تجاوزه و بالرغم منه.

في مساء أحد الأيام زار المكتب موظف من مؤسسة التنمية الزراعية، بصفته صديقاً لأحد العاملين في المكتب، و أثناء الحديث تساءل هذا الصديق عن الإجراءات التي ينوي المكتب القيام بها صباح اليوم التالي، و ما هي الوثائق التي يقوم بتهيئتها ليقدمها إلى جلسة التحقيق؟ استغرب الزميل في المكتب، و استفسر من صديقه عن ماهية الاجتماع، و أسباب التحقيق(١٠).

ذكر الصديق بأن رئيس المؤسسة، قدم تقريراً إلى الجهات العليا، السيد رئيس الجمهورية، بيّن فيه بأن المكتب الاستشاري العراقي قد أهمل في أداء واجباته في أحد المشاريع التابعة للمؤسسة، و نتجت عن هذا التأخر خسائر مادية جسيمة، و عليه تم الاتفاق أو صدر أمر، بأن يقوم رئيس المجلس الزراعي الأعلى شخصياً بالتحقيق مع مدير المكتب. لذا طلب استدعائي للتحقيق معي، كما طلب من جهاز الأمن، في الوقت عينه، تهيئة أفراد ليحضروا في الدائرة أثناء موعد التحقيق، لغرض إلقاء القبض على مدير المكتب، أي أنا شخصياً، و حجزه عند ثبوت إهماله و اعترافه بذلك.

لم يبلّغ المكتب بموعد الاجتماع، و على ضوء المعلومات التي زودنا بها الصديق، طلبت من المكتب تهيئة المعلومات المناسبة مع جداول و بيانات لعرضها في صباح اليوم التالي في جلسة التحقيق المفترضة.

دخلت غرفة الاجتماع في صباح اليوم التالي، و كان الحاضرون في الطرف المقابل رئيس المجلس الزراعي، رئيس المؤسسة، مدير الدواجن، مع اثنين من موظفي الأمن في الغرفة المجاورة العائدة للسكرتير. في الطرف

---

(١٠) الموظف الصديق هو المهندس غازي عبوش.
- رئيس مؤسسة التنمية الزراعية الدكتور حسين العاني.
- رئيس مجلس الزراعة الأعلى السيد عزت الدوري.
- مدير الشركة العامة للدواجن السيد خالد الراوي.



الآخر، كنت أنا و صفاء الكيدار من المكتب الاستشاري العراقي، باعتباري أنا المدير المسؤول للمكتب و هو ممثل المكتب في المشروع تحت التحقيق.

ابتدأ الاجتماع بأن طلب رئيس المجلس أن أبيّن ما لديّ حول الموضوع. قلت: أنا المتهم، و عليه يتعين على رئيس المؤسسة أن يبين ما هي التهمة. قبل رئيس المجلس باقتراحي، أو وافق على طلبي.

بيّن رئيس المؤسسة بأن المكتب الاستشاري العراقي قد أهمل أداء واجباته المنصوص عليها في العقد، فأدى هذا الإهمال إلى خسائر مادية نتيجة زيادة الأسعار و عدم تشغيل المشروع في الوقت المرسوم. أدى الإهمال كذلك إلى خسائر معنوية و ذلك بإظهار الدولة بمظهر العاجز عن إكمال المشروع، خصوصاً و أن للمشروع موقعاً و أهمية سياسية. ثم سرد مفردات الإهمال، و أسباب، أو تأثير كل منها، على حدة. طال كلامه أكثر من نصف ساعة. و كلما أمعن في عرضه، و ازدادت التهم و مفردات الإهمال و الخسارة، ران الوجوم و اشتد على وجه رئيس المجلس و من ثم تعجبه من كيف يجرؤ مواطن على هذا الإهمال. و كلما زاد الوجوم تفاقمت حماسة رئيس المؤسسة و مساعده في تزويد الجلسة بمعلومات جديدة، و تفاصيل لكلّ إهمال، مع تفاصيل أخرى عن نوع و إحداث الإهمال. و قبل أن ينتهي كلامه بات واضحاً لدى الطرف الآخر بأنه لم يكن الإهمال و الخسارة المالية أكيدين فحسب، بل إن نوعية الإهمال و ظروفه قد تكون متعمدة. التفت نحوي رئيس المجلس و قال، بنبرات هادئة رسمية، تجمع بين التعجب و السخرية، تناسب أهمية و جسامة التهمة، «هل عندك ما تقوله؟» قلت: قبل كل شيء كيف يمكن أن يعقد اجتماع و يقصد منه التحقيق في قضية مهمة و لم يستدع المتهم؟

أكدت له بأنني لم أبلغ بموعد الاجتماع، و بالتالي لم أدع إلى حضوره، فالتفت رئيس المجلس نحو رئيس المؤسسة و سأله عن صحة ادعائي. أتت الأجوبة مترددة و متقطعة، و لكنها أيدت بأن المؤسسة لم تبلغ المكتب بموعد الاجتماع.



بعدها أخرجت من حقيبتي الوثائق و الجداول، و بينت بأن جميع التهم باطلة و أن المهمل الحقيقي هو جهاز المؤسسة، لأنه جهاز غير كفؤ. لم أقدم وثيقة واحدة لكل حجة، بل قدمت وثائق و إحصائيات تزيد في بعض الأحيان عن العشرين صفحة مؤكداً على موقع الإهمال، و تاريخه. بينما كنت أقرأ هذه الوثائق، على مدى أكثر من ساعة كان رئيس المجلس أذناً صاغية، ووجهاً متعجباً. ثم قاطعني و طلب مني الكف عن العرض لأن الموضوع أصبح واضحاً بالنسبة إليه، و شكرني على الأداء الجيد الذي يقوم به المكتب، و قال: إذا حدث أي إشكال في المستقبل، يتعين أن أتصل به شخصياً حول الموضوع. و هكذا انفض الاجتماع، و بهذا يكون قد فاتت على موظفي الأمن الذين كانوا في الانتظار فرصة القيام بالإجراءات المناطة بهم.

بعد أسابيع من هذا الحادث، دخل المكتب موظف في مؤسسة التنمية الزراعية طالباً مقابلتي شخصياً. جلسنا في غرفة الاجتماع. كان وسيماً و على وجهه ابتسامة الخجل. استهل حديثه قائلاً بأن ما على الرسول إلا نقل ما طلب منه أن يبلغني به و أنه يكنّ لي الاحترام، و أنه يقدر أداء المكتب في المشروع، إلا أنه مجرد رسول و موظف. قال: طلب منه رئيس المؤسسة بأن يبلغني شخصياً بأن المكتب إذا لم يحسن سلوكه. مع المؤسسة، فإنه سيقوم بإجراءات ضد المكتب، و ضدي شخصياً.

كتبت في اليوم نفسه إلى رئيس المؤسسة، و بينت له بأن تصرفه هذا لم يكن الأول من نوعه، و لم أنس أن ذكرته بأنني إلى حدّ الآن، لم أبلغ من قبل المؤسسة، بموعد الاجتماع، رغم أني طرف فيه. (كنت أشير بهذا إلى كتاب أرسلته إلى المؤسسة طالباً تفسير عدم تبليغي بموعد الاجتماع).

و اختتمت كتابي في النهاية قائلاً بأن هذه التصرفات لا تليق بسلوك لرئيس مؤسسة. علمت في ما بعد بأن رئيس المؤسسة استشاط غضباً، إذ كيف يمكن لمواطن أن يطعن بأداء و مرتبة موظف كبير في الدولة.

بعد هذا بأسابيع، علمت بأنه صدر أمر أُمنع بموجبه من السفر خارج



القطر، و بعد مراجعة مديرية السفر، بينوا لي بأن طلب المنع صادر من مؤسسة التنمية الزراعية. قدمت اعتراضاً في الحال إلى مديرية السفر، و بينت بأن إجراءهم مخالف لأحد قرارات مجلس قيادة الثورة و الخاص بسفر المواطنين، فرفع المنع في اليوم نفسه.

كان قد عُهد إلى المكتب تصميم مخازن تبريد، و مواد إنشائية، إلى مؤسسة التجارة. في هذا المشروع استحدثت منظومات متقدمة و جديدة سواء في طرائقيه رسوم التصاميم، أم في طرائقية الخزن. كان الجهاز الفني في المؤسسة متجاوباً كثيراً مع عمليات التطوير الذي كنا بصدده.

أُبدل رئيس المؤسسة خلال عملية بناء المخازن و غيّر هو بدوره بعض أفراد الجهاز الفني، و قد مضى وقت طويل منذ أن باشرنا في المشروع، و كان المكتب قد استنفد جهداً كبيراً في العمل، لذا تراكمت الأجور، و المؤسسة لا تتجاوب.

طلب مني إحسان شيرزاد أن أراجع رئيس المؤسسة لهذا الغرض، و هيأ لي تقريراً موجزاً بيّن فيه مختلف مراحل المشروع، مواعيد و نوع أداء الواجبات، الأجور المستحقة بموجب نصوص العقد.

بلغت الأجور المستحقة ١٠٥,٠٠٠ دينار. قرأت التقرير و استوعبته، فهيأت استراتيجية لكيفية عرض الموضوع على رئيس المؤسسة.

راجعت الرئيس. كان استقباله لطيفاً، و سألني عن سبب الزيارة (كانت هذه الزيارة الأولى و الأخيرة له). طرحت عليه موضوع الأجور بإيجاز ثم أتيت على وقائع الأحداث، و نصوص العقد. و هنا سألني عن مقدار المبلغ الذي بذمة المؤسسة. و حين ذكرت المبلغ قال بجزم: سأدفع لك ٥,٠٠٠ دينار فقط. فسألته كيف ذلك؟ و على أي شيء استند باتخاذ هذا القرار؟ فقال لي بالنص: «أنصحك أن تقبل بهذا المبلغ، كذلك أنصحك أن لا تلتجئ إلى المحاكم».

كلفتني أمانة العاصمة أن أقوم بدراسة تهيئة منظومة إلى ترقيم العقار لمدينة بغداد، و قد كان موضوع تهيئة هذه المنظومة يهمني كثيراً و اعتبرته



تجربة مهمة بالنسبة لي، إذ كنت آنذاك أتابع تطورات استحداث منظومات مشابهة. لذا اعتبرتها فرص مهمة للتعرف على منظومات ترقيم العقار(١١).

هكذا قمت بإجراءات متعددة بدراسة الموضوع. و منها مشاهدة بغداد من الجو، و دراستها، بطائرة أجّرتها من جمعية الطيران العراقية و هيّأت فرقة عمل كبيرة متفرغة لهذا الغرض، و تراسلت مع كثير من بلديات العالم، بما في ذلك إنجلترا وأوروبا و أستراليا و أمريكا. زرت لندن و اطلعت شخصياً على منظومة عقار لندن و طرائقية توزيع البريد، و بعدها هيّأت المبادئ الأولية للمنظومة و قدّمتها إلى الجهاز الفني في أمانة العاصمة. في أثناء هذه الفترة أبدل أمين العاصمة. اعتُمدت الدراسة الأولية. راجع المكتب، أمانة العاصمة مطالباً بالأجور المستحقة للمرحلة الأولى. إلا أن أمانة العاصمة بعثت كتاباً يفيد بأنها قرّرت إلغاء العقد مع المكتب، و أنّها بذلك غير ملزمة بدفع أي أجور من أي نوع، و بأنها تعتبر قرارها هذا نهائياً.

كلفت المحامي عبد اللطيف الشواف، بمتابعة القضية، و بعد دراسة حيثيات الموضوع، قرر زيارة أمين العاصمة و اطلاعه على الأمر و بيّن له بأن في ذمة أمانة العاصمة مبلغاً للمكتب، نتيجة الأتعاب التي قام بها. كان الأمين يصغي إلى المحامي، و بعد أن أكمل كلامه قال له أمين العاصمة بالنص «أنا أعلم أنه لو أقام رفعة، الدعوى ضد أمانة العاصمة فإنّه سيربحها في الجلسة الأولى، إلا أنني أنصحه أن لا يقوم بأي إجراء، و عليه أن يعتبر قرار أمانة العاصمة نهائياً».

قال لي المحامي، بأنه لم يسمع مثل هذا الكلام، أو يختبر مثل هذا السلوك طيلة مدة ممارسته للمحاماة.

لقد وردت هذه الصيغة من النصيحة من قبل. لم تنفرد هذه الدوائر أو المؤسسات الحكومية التي ذكرتها بهذا الأسلوب في التعامل مع المكتب،

---

(١١) كان مدحت الحاج سري أميناً للعاصمة عندما تم تكليف مكتب الاستشاري العراقي بإجراء دراسة لترقيم العقار، و لكنه استبدل فيما بعد بالسيد إبراهيم إسماعيل.



فالتعامل الذي تعرّض إليه المكتب الاستشاري العراقي من قبل مديرية الأشغال العسكرية، و مصلحة البرق و البريد و الهاتف، و مديرية المباني لم يكن أكثر مهنية و لا أكثر أصولية، و لا أقل قساوة أو أكثر إنصافاً.

كما أنّ المكتب الاستشاري العراقي لم يكن الوحيد الذي أصيب بهذا التعامل، فقد تعرض قحطان عبد الله عوني لأسلوب تعامل مشابه من قبل مديرية الأوقاف، و مديرية المباني العامة، و تعرض الدكتور إحسان بربوتي إلى المثل نفسه في التعامل من قبل محافظة بغداد، و كذلك نال آخرون الجزاء نفسه من قبل الدوائر الرسمية. تشكلت لجنة في نقابة المهندسين في أوائل السبعينات لدراسة و من ثم تعديل العقد الهندسي الذي بموجبه يتم التعاقد بين صاحب العمل و المكتب الاستشاري أو المهندس، و كنت عضواً فيها، أمثل المكاتب الاستشارية في اللجنة (العضو الوحيد الذي لم يكن موظفاً في الدولة)[١٢]. طُلب مني دراسة العقد، و بعد أن أكملت الدراسة قدمتها إلى اللجنة. تعددت الاجتماعات و طالت. و بعد نقاش دام أشهراً، و في ختام جلسة متعبة توقف الحديث والنقاش الحاد برهة فالتفت نحوي رئيس اللجنة، عدنان الكندي، و قال موجهاً كلامه لي «ماذا تريد يا رفعة»؟ فقلت بأن الذي أريده للعراق هو تهيئة مكاتب هندسية بكفاءة تتمكن في يوم ما من تصميم الرولز رويس، و أنه هو لا يريد أكثر من الموسكافيج و هذا هو جوهر الخلاف بيننا. فنظر إليّ برهة و تأمل و قال بأن ما قلته صحيح حول جوهر الخلاف بيننا، إذ إنهم يعتقدون بأن الموسكافيج تمثل المستوى المناسب للعراق. انفض الاجتماع و لم أستدع إليه بعد ذلك.

في نهاية السبعينات، آذار ٧٩، قُدمت إلى التحقيق و كانت الجملة الأولى التي نطق بها حاكم التحقيق بالنص «المكاتب الاستشارية بؤر للفساد و التجسس. أنا لا أدري لماذا لا تزال الثورة متساهلة مع المكاتب».

لا أظن بأن الأحداث التي ذكرتها، إن هي التي تعرضت إليها شخصياً،

---

(١٢) رئيس اللجنة المهندس عدنان الكندي.



أو تعرض لها المكتب الاستشاري العراقي أو المكاتب الاستشارية الأخرى مع الأحداث الأخرى المشابهة و العديدة التي عمّمت صيغة التعامل بين صاحب العمل، إن كانت الدولة أو القطاع الخاص، تنحصر ببعض الأشخاص نحو المهنة و لا يتفرّد بها هؤلاء الذين لهم موقع مهم معين في المجتمع العراقي، بل إنها أي صيغة التعامل تدل على موقف عام، كان قد تبناه المجتمع العراقي و قبل به و أصبح المعتمد في أغلب المواقع الاجتماعية التي تدير شؤون عملية البناء، و لا بد أنّ نشوء هذه الصيغة في التعامل لدى المجتمع في هذا الوقت في تطوره، له أسباب اجتماعية كثيرة، لم أحاول البحث عنها، لأنها تتطلب التعرف على أحداث تاريخ العراق المعاصر، و المميزات النفسية و الاجتماعية له، و مختلف القيم المستحدثة التي أضحى يتعامل بموجبها، و أخيراً التكوينات، الخفية و الظاهرة، التي تشكل الأساس للتكوين الاجتماعي. لم أحاول ذلك لأن مهنتي هي العمارة و ليس غيرها، أي اخترت لنفسي نهجاً في الحياة و هو تكريس وقتي و ملكتي العقلية نحو مجال واحد مؤطّر بمفهوم العمارة كما أفهمها. إنَّ التعرف على الخصال الأخرى، يتطلب بلا شك ملكات عقلية أخرى، يتميز بها المؤرخ و النفساني و الأنثربولوجي.

بعد هذا قلت بأنّ هذا التعامل، و إن كان عائداً بلا شك إلى مسببات اجتماعية عديدة، إلا أنّ أحدها، حسب ظني، يقع في الإطار الفكري الذي كنت أعمل ضمنه، فقلت بأنّ المجتمع العراقي لم يقبل لحد الآن بالاستشارة كوظيفة اجتماعية مستقلة عن عملية الإنتاج الفعلية، في موقع الإنتاج الحقيقي، و لذا لم يمنحها دوراً في التطور الاجتماعي (إن كان ذلك في التنمية أو الذوق أو التربية أو الرمز).

بكلمات أخرى، لم يقبل المجتمع منح موقع للأداء المسبق و المنفصل عن العملية الإنتاجية، أو لم يستحب إلى التغيير الحاصل في الإنتاج عامة، ذلك التغيير الذي يفترض الاستشارة على أنها لازمة له باعتبارها تؤلف البحث المسبق للفعل. هذا التغيير لم يقبل به المجتمع، و لم يقبل به أيضاً المعمار، أقول المعمار، لأنه بموقفه منه و من المجتمع، قلب الاستشارة من مهنة إلى



وسيلة لكسب العيش لا غير، حسب الظروف التي تُفرض على الممارسة و التعامل من قبل المجتمع، من دون أن يكون له دور فعال في صياغتها نحو الأفضل.

جوهر المسألة ـ كما يبدو يكمن في أن المجتمع العراقي في مرحلة انتقالية سريعة و عنيفة، من حالة الترابط القروسطي، و لم يزل هذا الوضع قائماً في نواحٍ عديدة و متأصلة و فعالة، إلى حالة مجتمع معاصر ـ أي الانتقال من مجتمع ينظم تعامله عن طريق تفاضل يقبل به الطرفان المتعاملان، و هو تفاضل يعتبر لازماً لإدامة هذا المجتمع، إلى مجتمع معاصر يتطلع نحو تشخص الفرد و يطمح إليه ـ مجتمع يتعامل من دون تفاضل.

إذا ما تم تحقيق مثل هذا المجتمع المعاصر، فإنه في تلك الحالة يعتبر التعامل الحر أساساً لكيان هوية شخصية الممتهن، وبكلمات أخرى يتعين أن يكون امتهان المهنة ـ أي مهنة ـ حراً لا يخضع إلى تنظيم مسبق طبقي، عقائدي، مرتبي أو مقامي، و كذلك يتعين ألا تخضع المعرفة التي بموجبها يجري التعامل، إلى عقيدة يلتزم بها، و بالإضافة إلى ذلك فإن المجتمع يفترض ضرورة تمتع المهنة كفكر و سلوك باستقلال حقيقي عن السلطة، فرداً كانت أو مجموعة.

غالباً ما تجد السلطة في استقلال كهذا، حتى لو كان نسبياً في مراحل النشوء من التطور نحو المعاصرة، خطراً يتهدد كيانها، لذا ينشأ عداء شديد، يتأصل بين المهن الجديدة التي تسعى إلى الحرية، حقيقية أو وهمية. و كلما طالبت بذلك، و تعنتت السلطة، فذلك يعني أن كيانها مهدد بسبب ما يطالب به الفرد الممتهن من حرية تشخصية يسعى إليها. إنهما كيانان متناقضان غير قابلين للتعايش التوافقي. مرد ذلك، أن الممتهن يرى كيانه لا يستند إلا على حرية التطور و التغير و الشك الفكري، و مقابل هذا ترى السلطة الوسيطية أن بقاء كيانها مرهون بعدم التغير أو التعديل، لذا ترفض الشك و التغيّر من الأساس.

يمكن إذن اختصار مسألة تعايش هذين القطبين، بنقطتين في المرحلة



النشوئية للمهن المعاصرة. **أولاهما**: إن الممتهن يخضع إلى قرار السلطة بالقدر الذي لم ينضج فيه الفكر العقلاني في إدراك موقعه في تطوّر فكر المعاصرة عامة، أو بالقدر الذي تمكّن فيه من فهم المعاصرة، فيقبل بها كنهج في التعامل الاجتماعي، و بالقدر الذي يقرر فيه بعد هذا، مقاومة هيمنة هذه السلطة الوسيطية أو مخلفاتها كفكر خارجي غير متوافق، **ثانيهما**: و مقابل ذلك، تقبّل السلطة باستقلال فكر الممتهن بالقدر الذي يمكنها فيه من إدراك خصائص المعاصرة، و تقبّل بها، و تفترض ـ أي السلطة ـ أن دورها في هذه المرحلة من تطور الفكر، يستند، من حيث النوع و الديمومة، إلى اعتماد إجماعي لها من قبل مختلف الفئات الاجتماعية، بما في ذلك الممتهنون، أو بالقدر الذي يمنحها المجتمع المعاصر حق إدارة متطلبات مختلف الفئات الاجتماعية.

يمزج الأداء الحرفي، الخبرة و الفكر و البحث، كجزء من العملية الإنتاجية، و لذا كان المؤدي هو المصمّم و المفكّر و المنتج في الوقت عينه، فقد رفض المجتمع العراقي قبول التغيّر الحاصل في هذا المجال، أو قبول التغيّر اللازم و الحاصل في مجال البناء. و ربما يمكن تصوير هذا الموقف من الفكر المسبق للعملية الإنتاجية في حادث وقع في قرية السعدية، شمال شرقي بغداد، في نهاية سنة ١٩٥٨.

في مساء خميس و بعد منتصف الليل، وجدت رسالة من والدي يبلغني بها بأن وزير الإعمار السيد فؤاد الركابي تلفن يطلب حضوري صباح اليوم التالي في الساعة العاشرة في قرية السعدية. لم تبيّن الرسالة موجبات الحضور إلا أنني كنت أعلم بأن الدائرة التي كنت أرأسها، كانت في طور تهيئة تخطيط إلى قرية نموذجية في أو قرب قرية السعدية.

وصلت السعدية في الوقت المحدد، و بمعيّتي عبد الله إحسان كامل باعتباره أحد الخبراء للدائرة نفسها.

كانت الشوارع مكتظة، بالفتيات و الأطفال وأولاد المدارس و المعلمات و المعلمين و الشرطة و الهتافات.



لا تناسب أبهة الانتظار في تنظيماته، و الجموع الشعبية و الرسمية التي حشدت له مع قدوم وزير ما، فتقدّمت من مدير الشرطة و استفسرت منه عن الخبر، فبيّن لي بأن عبد السلام عارف سيصل في الساعة العاشرة.

ولم ننتظر طويلاً، حتى حلّقت في الموعد المحدّد طائرة سمتية فوق رؤوس الحاضرين، فركض قسم منهم يميناً و آخرون شمالاً و أنا كغيري احترت في أمري، لم تطل هذه اللحظات الحرجة، إذ وجدت السمتية موقعاً للهبوط فاتجهت نحو ساحة خالية من الجمهور و البناء، و باشرت بالنزول، و قبل أن تحط تصاعد الغبار و غطّاها عن الأنظار، فركض الجمهور نحو هذا المنتفخ الغباري، فهتف لوهلة، إلا أنه وقف فجأة وصمت و لم يقترب منه و حدّد حدوداً واضحة بخط نصف دائري بينه و بين المنتفخ الطيني يراقبه عن كثب. طال التوتر، بعد ذلك ظهر عبد السلام من بين المنتفخ الذي وإن انتفخ و توسع إلا أنه قلّت كثافته و أصبح شبه شفاف، و سار وراءه عبد السلام و فؤاد الركابي و المرافقون. كان ظهور عبد السلام كأنه قوة قادحة للهتافات و الصياح. سدد الجمهور الهتافات نحو عبد السلام و حاشيته، و جهاز الأمن يصوب صراخه نحو الجمهور للحفاظ على الترتيب و التنظيم الذي كانوا قد جاؤوا من أجله و بعد برهة انضم بعض أفراد الجيش إلى الشعب، فكفّ القسم المتبقي من رجال الأمن، عن ضبط الجمهور و انقلب المشهد إلى خليط من رقص «الجوبية» و هتافات سياسية و شعبية من جهة، و تبادل و مصافحات و تعانق و قبل مع عبد السلام من جهة أخرى. طال هذا المشهد حوالي نصف ساعة و إذا بعبد السلام فجأة يغضب و يصرخ بالجمهور طالباً منهم السكوت و الكف عن الهرج، فصمت الجميع وسكنوا مرتعبين، و قال «دعونا نشتغل» فالتفت إلى فؤاد الركابي و قال «أين المهندسون»، فتقدم فؤاد نحوي و قدمني إليه فتعارفنا وتصافحنا، فنظر إليّ و قبل أن يبدأ الكلام أخذ يرفع كم قميصه العسكري، كأنه مقدم على عمل طيني، عمل سيؤدي إلى تلوث القميص و من ثم قال: «يا الله لنخطط». فهمت من هذا القول، بأن مفهوم عبد السلام في تخطيط قرية، لا يعدو أكثر من لقاء طارئ و قصير بينه و بين مدير الإسكان ـ أي لقاء عابر بين الزبون و



الحرفي ـ كان قصده و تصوّره أن نقوم معاً بتخطيط القرية في تلك اللحظة، بمرأى من الجمهور، و إتمام العمل قبل موعد الغداء، أي لا فصل بين التخطيط و الإنتاج.

لم أنطق بكلمة، رجعت إلى الوراء، حتى أصبحت في صف خلف الجمهور. كان عبد الله يترقب ما سيؤول إليه المشهد، فقلت له بأنني سأترك الحفل و سأرجع إلى بغداد هل تصاحبني، فقال و ماذا عن هذا؟ مؤشراً في اتجاه عبد السلام، فقلت بئس المصير، و هكذا بعد ثوانٍ كنا في طريقنا إلى بغداد.

دار بيني و بين قحطان عبد الله عوني حديث صباح ذات يوم، عندما كان يتردد عليّ، لتناول الفطور. كان يشكو من تأخير مديرية المباني العامة لمدة تزيد عن السنة، عن دفع أجور استشارية مستحقة. قلت له بأننا في السفينة نفسها. فأجور المكتب الاستشاري العراقي لم تزل موقوفة لمدة أكثر من سنتين، عند بعض الدوائر. أصبح بإمكاني القول فيما بعد بأن مدة تأخير دفع الأجور التي بذمة بعض الدوائر، بدون أي تبرير حسابي أو قانوني أو فني، تراوحت بين سنتين إلى سبع سنوات، هذا عدا عن تلك الأجور التي نضطر إلى شطبها، باعتبارها غير قابلة للتحصيل.

تساءل قحطان ما العمل؟ فقلت، و كنت جاداً: لماذا لا نقدم اقتراحاً إلى الدوائر المعنية ـ وزارة التخطيط و وزارة البلديات و نقابة المهندسين، و هي الدوائر التي ترعى شؤون المكاتب الاستشارية و الهندسية ـ بأن تهيئ صيغة للتعامل مع المكاتب الاستشارية بصيغة تشابه تلك التي يتم التعامل بموجبها مع أصحاب البقر الذين يزوّدون الحليب إلى مصلحة الألبان؟ فسألني عن الصيغة، فبيّنت له بأن الحليب المقدّم من قبل أصحاب البقر يتم تقييمه فور تسليمه، إذ يقوم الموظف المختص، بتحديد نوعية الحليب، و ذلك حسب جدول يدرج نوعية الحليب ابتداء من الدرجة العليا، أي الحليب العالي السعر و يظهر نتيجة الفحص بأنه خالٍ من التلوّث و ذو سمن جيّد، و لم يضف إليه الماء. و في الطرف الآخر من الجدول: الحليب السيئ



الملوّث و المضاف إليه الماء بسعر يقلّ تدريجياً حسب النوعية المنصوص عليها في الجدول، هذا فإن كان تلوّث الحليب ورداءته تفوقان تحديدات الجدول عندئذٍ يرفض، و خلاف هذا يدفع ثمن الحليب فوراً، و قد أدّى التعامل إلى ما يلي:

ـ تحصل المؤسسة على حليب بسعر يتحدّد بنوعيته.

ـ تحفّز أصحاب البقر على الاهتمام بالنوعية لأنها أصبحت مجدية اقتصادياً.

ـ حصلت المصلحة على إدارة أكثر كفاءة، و بهذا اقتصدت في النفقات الإنتاجية.

وعدني قحطان بمتابعة الموضوع، و في اللقاء اللاحق في الأسبوع نفسه و حول مائدة الفطور، لم نتطرق إلى الموضوع ثانية، و كأننا ـ كلانا ـ كان يشعر في باطنه، بأن قضية الاستشاري أعقد بكثير من كونها تتطلب مجرد تنظيم أكثر جدوى. إنها مسألة، ترجع إلى الموقف من الاستشارة نفسها.

شارع طه، تشرين الثاني ١٩٨٢



المحتويات

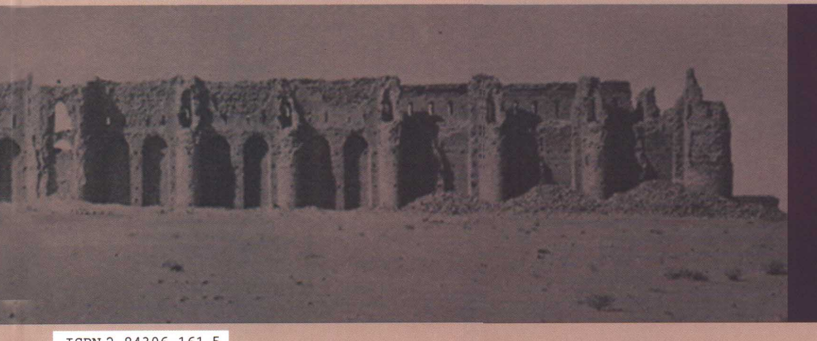
الجزء الأول

يتعرّض المعماري العراقي المعروف رفعة الجادرجي في كتابه هذا إلى مسألتين, أولهما: كيف تطوّرت النواة الفكرية لنظرية جدليّة العمارة. وثانيتهما: وصف للأبنية التي أنجزها المؤلف مع العديد من زملائه العاملين بصفته مهندساً معمارياً.

وهذا الكتاب لا يسرد تاريخ العمارة في العراق ولا يسرد تاريخ ما قام المؤلف بممارسته، وهو كتاب لا ينحصر في مسألة معمارية معينة، وإنما يشمل موضوعات عديدة ذات صلة أساسية بفن العمارة من خلال تجربة وممارسة شخصية وعامة على مدار ربع قرن.

وتتركز هذه التجربة في أربعة عناصر هي: "موقف المعمار الممتهن من الممارسة، وظروفها الاجتماعية"، "موقف المجتمع من الممارس ومن الممارسة"، "والموضع التكنولوجي القائم في القطر لكل مرحلة وتطوره، ومقدار ارتباطه بالتقدم الجاري في العالم الخارجي"، بالإضافة إلى "المؤثّرات الفكرية المحلية والدولية في مختلف الحقول الفنية المعمارية".





ISBN 2-84306-161-5

